

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

12

المسرح فى طريق مسدود

الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية

تأليف : كارول روسين

ترجمة : د . محمد لطفى نوفل
مراجعة : د . أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

المسرح فى طريق مسدود

الدراما المعاصرة ومؤسسات

تقييد الحرية

تأليف :كـــارول روســـين
ترجمـة : د. محمـد لطفى نوفل
مراجعة : د.أمـين الربـاط
مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى

PLAYS OF IMPASSE

CONTEMPORARY DRAMA SET IN CONFINING INSTITUTIONS

BY
CAROL ROSEN

PRINCETON UNIVERSITY PRESS
PRINCETON, NEW JERSEY

كلمة وزير الثقافة

عندما طالعت المعلومات التى توفرت أمامى استعداداً لإقامة الدورة الثانية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أدهشنى الإقبال الذى لاحظته من الفرق الراغبة فى المشاركة، إذ بلغت فى أكثر من بلد واحد سبع فرق مسرحية، ولا شك أن هذا الإقبال يعكس مدى المصداقية التى ترسخت، ويتمتع بها هذا المهرجان المصرى دوليا ، كما يعكس كذلك فعالية شبكة علاقاته بالمؤسسات والمهرجانات المسرحية الدولية، والشخصيات ذات الثقل العالمى من المبدعين والمنظرين والنقاد من مختلف قارات العالم، الذين يشاركون فى ندواته ومناقشاته ولجان تحكيمه.

والقضية عندى هى دلالة هذا المهرجان بالنسبة للحركة الثقافية المصرية، فنجاح هذا المهرجان يعنى أننا قبلنا التحدى بأن نتعرف على الثقافات الأخرى بقيمها وأدواتها وقدراتها ، دون أن نعتبرها ثقافة غالبة فنصدها ، ودون أن نذوب فيها فنخسر خصوصيتنا الثقافية وإرادتنا التى نصوغ بها حياتنا وفقا لرؤيتنا للعالم، إذ حالة الانتحار الثقافى لأى مجتمع يدفع إليها أمران، إما الانكفاء الثقافى على الذات، الذى يقود إلى الهروب بالحنين إلى المفقود ، والانغلاق الذاتى تحقيقًا للاطمئنان، وإما الذوبان فى ثقافة أخرى، وهذا أيضًا يعد هروبًا من المواجهة وتحمل المسئولية، وتنكرا فاضحا للذات، والأمر فى كلتا الحالتين يعكس العجز الأساسى عما ينبغى القيام به

فى اتجاه إثراء الثقافة الوطنية انطلاقًا من الواقع الفعلى ذاته. ولا شك أن علامة العافية الثقافية تكمن فى القدرة على ضبط التفاعل مع الثقافات الأخرى، وفتح المجال أمام الممكن دون الانكفاء أو الذوبان، فهما يشكلان خطراً على تقدم المجتمعات، لذلك كان هذا المهرجان أحد جسور التفاعل مع ثقافات العالم؛ للتحريض على ممارسة الخيال الذى يوسع أفق التوقعات، ويتيح الوثبات التى تفك عن الفكر إلزام الواقع؛ ليفتش عن صيغ تطوير وتحسين الحياة، باعتبار الخيال بوتقة الإبداع، وهو اتجاه تحرص وزارة الثقافة عليه لأنه يستهدف شحذ الخيال، وإغناء أذهان الناس، ويعمق قيمة الاستيعاب، فالمجتمع الذى يبدع، ويستمر فى ممارسة الإبداع فى كل مجالات الحياة، هو المجتمع الذى يحقق الثقة بالذات.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

نحاول هذا العام من خلال الندوة الرئيسية للدورة الثانية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، استقصاء أبرز اتجاهات التجريب فى مسرح القرن العشرين، والكشف عن أسسها لنجلوا بعض منطلقاتها وخطواتها واتجاهاتها، سواء فى الأشكال المغايرة فى تركيبة النص، أو تيارات الإخراج المختلفة فى تشكيل صورة العرض المسرحى، أو دور المعامل والاستديوهات والورش المسرحية وأشكالها فى تطوير تقنيات الممثل، استهدافا للوقوف على نقاط ارتكازها الأساسية، وتعددها وتنوعها عبر صورها المختلفة فى المجتمعات والحضارات، بإبداعاتها المتراكمة التى حققتها استجابة لقضاياها، فى مواجهة السائد والمهيمن، فنتتبع كيف كانت رحلة الأفكار وسفر الأذواق وتفاعلاتها، لنتعرف هل كانت محض محاكاة واستنساخ، أم مسخًا، أم وعيًا بالراهن ومحاولة فك أسر الخيال من خلال فكر مُسائل غير مقلد أو مكابر، أم أنها مجرد **"عواطف مشبوبة"** تتنازع المبدعين، باعتبار أن العواطف المشبوبة تلعب دور المنشط والدافع لنمو القدرات والمشاعر البشرية، جملة تساؤلات تتراوح أجوبتها بين الشقين النظرى والتطبيقى، وقد حشدنا لهذه الغاية مجموعة منتقاة من شخصيات الأسرة المسرحية العالمية، ليس اكتفاء بالوقوف عند حدود الفهم، بل لنتجاوز ذلك إلى تحرير الواقع المسرحى من الجمود، وحثه على التجدد، وأيضًا محاولة تقييم تلك الاتجاهات

بروح نقدية، ليس بقصد الإقصاء كنوع من الحماية السلبية، لكن بقصد استحضار حيويتها وقدرتها على تجاوز التكرار، وأيضًا الكشف عن إمكانات تعميق الاتجاه المتحرك الحامل للتغير الذى يغذى قدرة التميز.

ولأن المعرفة تمكننا من التوقع، فقد طرحنا إلى جوار **"الندوة الرئيسية"** موضوعًا آخر للنقاش من خلال **"المائدة المستديرة"** كمحاولة لقراءة **"مسرح القرن الحادى والعشرين فى ضوء المتغيرات"**، وبالطبع نستهدف -قصداً- علاقة التجاور بينهما، إذ نسعى إلى التنبؤ بالمستقبل الذى نرى أنه يتمفصل على محاولات التقدم التى أنجزها الإبداع المسرحى، متمثلا فى مسارات اتجاهات التجريب فى القرن العشرين، وذلك لنحدد الأحكام التى تحاول أن تستمر بما تضخه فى وعى ولا وعى المبدعين كنماذج مطروحة للتقليد والاحتذاء، والتى تبدو أشد خطراً وأكثر استعصاء على المقاومة حين تدعمها سلطة ما، تسعى إلى القولبة، وتحرض على اتباع نماذج مقننة، وتغوى بالاستغناء عن متغيرات الزمن، وهو ما يؤسس لانهيار الإبداع، وضياع حق الحرية الذى لا يتأكد إلا بحماية حق الاختلاف، وهو مايعنى أن المبدع يسكن حسه ولا يسكن أى إطار يحده، بل يتصدى لكل صناعة صماء جاهزة تقيده، حيث المغامرة الإبداعية ترفض أية هيمنة تتلبسها، تحاول أن تمسخها لتخنق جوهرها، إنها تسعى دائمًا إلى التحرر من القواعد الخارجية وكسر طوق المألوف المتكرر، فالمغامرة الإبداعية إذا فقدت حريتها، فإنها تعدم وجودها، وتتقلص منها الدهشة. وقد دعونا نخبة من شخصيات عالمية متعددة فى مجالات المسرح والفكر قادرة على سبر أغوار المستقبل لنتحاور معها.

إن ما تطرحه هذه الدورة لا يدين للصدفة، بل هو نتاج انفتاحنا على العالم وعلى مدى اثنتى عشرة دورة لهذا المهرجان، الذى قذف به صاحب فكرته الفنان فاروق حسنى

وزير الثقافة، تصديًا لسكون مرعب، باعتبار أن الخيال لا يسكن بل يتخالف، وجوهره هو التنوع لا التكلس، وشرط الإبداع الحقيقى أن يبهر ويصدم ويحرك المشاعر، ويحلق ليستحوذ على العالم، وتلك هى قوته السحرية التى تجعل وعينا ذاته يتغير، بل تؤججه وتفجر طاقته حتى لا نمارس وظيفة تكرار الواقع، وأيضًا لنعزز لدينا الحلم بعالم مغاير ومتجدد يقاوم دائمًا جرثومة التجمد.

تحية لصاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى أتاح هذا القدر من التفاعل مع العالم من حولنا، باستضافة عروض مسرحية، وإجراء مناقشات فكرية يشارك فيها كوكبة من الشخصيات العالمية، وترجمات لأهم الكتب فى مجالات وتيارات المسرح، فى العالم، بلغت حتى هذه الدورة **(مائة وأربعين)** كتابًا مترجمًا عن معظم لغات العالم.

أ.د. فوزى فهمى

في ذكرى

باربارا روزين وفرانسيس روزين كينج

مع التقدير لما يتصفون به من حب للحياة

أعيد طبع الصور ٣-٥-٦-٩-١٢-١٤-١٦-١٧ بعد الحصول على تصريح من المصور

١- بنتر	*المنزل الساخن*
٢- نيكولز	*التأمين الصحى*
٣- آردن	*الملجأ السعيد*
٤- كوبيت	*الأجنحة*
٥- فايس	*مارات / صاد*
٦- فايس	*مارات / صاد*
٧- دورنيمات	*علماء الطبيعة*
٨- ستورى	*البيت*
٩- براون	*السفينة الشراعية*
١٠- بيهان	*الغريب*
١١- بيهان	*الرهينة*
١٢- جينيه	*انتظار الموت*
١٣- ويسكر	*بطاطس شيبسى مع كل شىء*
١٤- ويسكر	*بطاطس شيبسى مع كل شىء*
١٥- رابى	*التدريب الأساسى لبافلو هاميل*
١٦- رابى	*الراية*
١٧- بيكيت	*نهاية اللعبة*

أعرف نوعًا من أنواع التجارب المريرة فى عالم المسرح، وهى تجربة مريرة بالمعنى الحرفى للكلمة، فما الذى يتبقى بعد حقيقة انتهاء العرض وبعد أن تخبو العواطف الجياشة وينتهى تأثير المتعة وتفقد المناقشات حيويتها، ستظل الجماهير تسبر غور ما يدور بالأعماق، وسيظل شيء ما يتوقد فى الذهن بعد أن تحفر الحوادث علامة أو مذاقًا أو رائحة فى الذاكرة ، صورة معينة، أثر ما، وستبقى الصورة الأساسية فى المسرحية ، الصورة المبهمة، وهذه الصورة المبهمة هى المعنى الكامن داخل المسرحية بعد أن تمتزج كل العناصر بطريقة صحيحة ، وهذا هو جوهر ماتود المسرحية قوله..

(بيتر بروك : الفضاء الخاوى)

تصدير

هذا الكتاب ثمرة من ثمار تشجيع الكثيرين وكرمهم ، فقد ساند قسم اللغة الإنجليزية بجامعة برنستون ورئيس القسم أ. والتون ليتنر هذا البحث خلال المراحل المختلفة التى مر بها ، خاصة عندما نال الكاتب منحة لإجراء المزيد من الدراسات فى لندن ، كما قام المجلس القومى لتشجيع العلوم الإنسانية بمساعدة الكاتب الذى حصل على منحة من المجلس عامى ١٩٧٩-١٩٨٠.

ويود الكاتب توجيه الشكر لعدد من المتخصصين فى حقل المسرح، فأدين بالشكر الخاص لبرنارد بيكرمان حيث بدأت كثير من الأفكار فى هذا الكتاب فى التبلور فى الندوة التى ترأسها والتى قام بتنظيمها المجلس القومى للعلوم الإنسانية عام ١٩٧٦، وأخيراً ، قام بيكرمان أيضًا بقراءة هذا العمل بصورة دقيقة ومتأنية ، وأدين بالامتنان كذلك إلى ثيودور شانك وألفن كيرتان للعديد من الأفكار والتعليقات حول الشكل المسرحي عامة، وقد أحسست بالسعادة بعد أن تلقيت بعض النصائح من دانييل ستيلزر، وبالتأكيد ، فإن الدور الذى يلعبه فى مسرحية نهاية اللعبة من إخراج چوزيف تشايكين يثرى المناقشة التى تجرى حول تلك المسرحية .

ومن ناحية أخرى ، فقد أسهم آخرون بنظراتهم ورؤاهم فى خروج هذا الكتاب للطبع، ومنهم دافيد روثمان الذى يعرف الكثير من تاريخ المؤسسات، وشقيقتى شارون روزين التى تهتم على وجه الخصوص بعلم الاجتماع الطبى، وشقيقتى الثانية فرانسيس روزين كنج التى ظلت تشجع هذا العمل، كذلك تفضل آرنولد ويسكر بإبداء الرأى حول موضوع هذا الكتاب، ومنحنى إيان ريد من رابطة الفنون فى لندن الكبرى الكثير من وقته وصداقته، وأخيراً، تعلمت الكثير بفضل التشجيع الذى حبانى به جوناثان ليفى، وبفضل الإدراك السليم والكياسة اللذاين يتمتع بهما وأيضًا، قام الكثيرون بمساعدتى

في إعداد الكتاب للنشر، وأظهرت جيرى شيروود في مطبعة جامعة برنستون الصبر الشديد والرغبة فى المساعدة، هذا بالإضافة إلى كارولين دنيشو وماتتمتع به من خيال وتمرس، وقامت أليس كالابرايس بالإشراف على الطبع بطريقة لا يشوبها أى غبار، وتولت مارلين والدن أمر النسخ، وأتوجه بالشكر كذلك إلى مجلة **المسرح الحديث** للحصول على التصريح بطبع مناقشة مسرحية دافيد ستورى **البيت** بعد ظهور تلك المناقشة بطريقة مختلفة قليلا فى المجلة من قبل ، وأتوجه بالشكر لمكتبة جامعة برنستون وللمكتبة العامة فى مركز لينكولن بنيويورك .

وأدين بالشكر لطلبتى بقسم الدراسات العليا فى جامعة كولومبيا خريف ١٩٨٠ وفى برنستون، فجميعهم يتصف بالجدية التامة، وكذلك ، أدين بالشكر لطلاب البكالوريوس فى مقرر مشكلات المسرح المعاصر الذى قمت بتدريسه لعدة سنوات ودائمًا ما كنت أشعر بالبهجة بسبب الملاحظات الذكية التى يدلى بها هؤلاء الطلاب، وأشعر بالامتنان بالطبع للمساندة التى تلقيتها من مارتن مايزل ومايكل جودمان ، وقد كان لى حظ الدراسة والقيام بالتدريس مع هذين العالمين المتخصصين المثاليين، وترجع الكثير من الأفكار بالكتاب إلى أفكارهما، كما أن كلاً منهما ، أراد أن يرى الكتاب وقا إكتمل، وقام كل منهما بتقديم الاقتراحات الثمينة فى كل خطوة من خطوات العمل، وأدين بما أعرفه فى حقل المسرح لكل منهما بصورة كبيرة.

وبالنسبة لما أعرفه من أمور أخرى، فإننى أتوجه بالشكر إلى جاك كاردن زوجى وأعز أصدقائى، وأفضل من يقوم بتوجيه النقد لكافة أعمالى، ويطوقنى دين كبير لهذا الرجل الذى ظل يبحث عن الحياة المعقولة ، واختار مع ذلك ، العيش معى فى النهاية.

مايو ١٩٨٢

الفصل الأول

المقدمة

الاتجاه المسرحى المعاصر

تتصف المواسم المسرحية الأخيرة بأنها من أكثر المواسم مدعاة للإثارة والإحباط معًا، وفى برودواى، جرت عروض ضخمة لمسرحية الإنسان الفيل، ومسرحية حياة من هى على أى حال، ومسرحية الأجنحة، وتدور المسرحيات الثلاث حول شخصية من الشخصيات المقعده التى تعيش داخل أحد المستشفيات وفى عام ١٩٧٩، عرضت برودواى أيضًا مسرحية ج.ر. بوينت، وقامت تلك المسرحية بمعالجة حالة الرعب التى استشرت من جراء فيتنام ومناطق القتال وجنبًا إلى جنب مع مسرحية موسيقية بعنوان البلاغ عرضت فى وسط المدينة بمناسبة مهرجان شكسبير فى نيويورك.

وشعر الكثيرون ممن يتابعون الحركة المسرحية بالحيرة إزاء فهم طبيعة المعاناة التى تعرض فى هذه المسرحيات، ولم يكن هناك سبيل لوقف هذا السيل الجارف من المسرحيات التى تتناول الحرية الفردية، التى يعوق تحقيقها مؤسسة من المؤسسات الاجتماعية القائمة، وحتى بالنسبة لتوم ستوبارد، فإن أحدث مسرحياته (يستحق الابن الطيب بعض الامتيازات) تدور داخل مصحة عقلية كئيبة فى الاتحاد السوفيتى، وتعرض المسرحية بمصاحبة أوركسترا كاملة فى دار أوبرا الميتر وبوليتان، وهذا العدد الكبير من المسرحيات على المسارح الأساسية فى برودواى إرهاص باتجاه مهم فى المسرح المعاصر يستحوذ على اهتمام العدد الأكبر من المشاهدين حاليًا.

واستجاب النقاد لهذا الأسلوب الجديد، ونشرت صحيفة النيويورك تايمز فى أعداد الأحد بعض افتراضات تحاول تفسير مايدور، ويلاحظ «والتركير» على سبيل المثال أن

المسرح المعاصر « يهتم بصورة متزايدة بالمرض وبالشيخوخة وبالموت» ويشير إلى زيادة الأحداث التى تجرى فى المستشفيات والمصحات ودور الرعاية ، ويأخذ «والتركيز» فى التساؤل : لماذا يتوجه الجهد المسرحى فى هذه السنوات الأخيرة إلى تصوير الأشخاص المذبذبين جسميًا وذهنيًا، ولماذا هذا التركيز حقًا على تلك اللحظة الوحيدة والتى تأتى بصورة متأخرة جداً فى الحياة ، ويرى كير أن هذه المسرحيات تمثل « نوعًا من اليقظة فى اللحظات الأخيرة » أو هى المحاولة الأخيرة للتوصل إلى الخلاص[١] .

وبعد ذلك بحوالى عام ، كتب روجر كوبلاند فى التايمز عن عدم الاكتراث التام الذى يبدو فى المسرحيات الحديثة تجاه الحياة العامة، حيث تهتم هذه المسرحيات أساسًا بمفهوم الذات ، ويقوم كوبلاند بمقارنة هذا الاهتمام بالبحث عن الملجأ أو الخلاص» داخل عدد من المسرحيات الجديدة بأمريكا بما يسميه « بالطبيعة العامة» للمسرح ، ويأخذ فى مناقشة فكرة الاكتفاء بالنفس فى مسرحية الأجنحة على سبيل المثال ، ويشير إلى تعرض عدد من المسرحيات الأخيرة فى أمريكا لمأساة حرب فيتنام بصورة أو بأخرى ، ولكن أحداً من تلك المسرحيات لا يتطرق إلى « القضايا السياسية العامة التى تتعلق بتجربتنا فى جنوب شرق آسيا »، ويشير كوبلاند على وجه الخصوص إلى مسرحية البلاغ ومسرحية ج.ر.بوينت، ثم يشير بصورة أقل إلى ثلاثية رابى عن فيتنام ، وجميع هذه المسرحيات تتناول الدوائر العسكرية، وتنجح فى « لفت النظر إلى الهلاوس التى تسببها تلك الحرب لكل من شارك فيها » ، كما تناقش المسرحيات أيضًا المشكلة الأخلاقية التى تواجه البطل المتحضر حين يكتشف أنه يشعر بأنه يحيا فى ساحة المعركة ... وما يفعله هو رد الفعل تجاه الحرب من جانب الشخصيات بدلاً من القيام بالتركيز علي الحرب ذاتها »، وتصبح فيتنام بالتالى تعبيراً مجازيًا عن فكرة الحرب، وذلك بدلاً من أن ترمز لحرب معينة تدور لتحقيق أهداف معينة[٢] .

ويقوم ميل جوسو من جانبه بوصف ظاهرة البطل العاجز الجريح الذى أصيب بالعجز ويلفت النظر إلى ما يعج به المسرح فى برودواى من الإشارة إلى الاستشفاء والأمراض وأسرة المستشفيات، ويرى أن « وجود هذه المسرحيات لا يعود إلى المصادفة»، فلابد من سبب يدفع الكتاب والجمهور إلى الاهتمام بهذه الأمور بصورة متزايدة، ويقوم جوسو بتوجيه بعض الأسئلة لعدد من علماء الاجتماع حول هذا الانتشار الواضح للمسرحيات التى تدور حول تلك الشخصيات الهشة التى تشعر بالانكسار والتى «تعيش دائمًا على الهامش»، ويعلق ليزلى فيدلر أن الاهتمام يتزايد بالفعل بهذه المخلوقات التى تبدو على هامش كل ما يطلق عليه الناس بالشىء العادى «وتتناول كثير من الأعمال هؤلاء الناس ، وربما كان ذلك تعبيراً مجازيًا طاغيًا يوضح وجهة النظر السائدة بين الناس عن الظروف التى يمر بها المجتمع حاليًا ، بل هو بالتأكيد تعبير مجازى عما يدور فى العصر الحالى».

ويضيف رويرى جاي ليفتون أستاذ العلاج النفسى أن:

ما نطلق عليه النرجسية فى الواقع الثقافى ما هو إلا العودة للذات أساسًا التى يلجأ إليها الناس حين يشعرون بالتهديد أو الانكسار ويدور المجاز فى هذه المسرحيات حول الحياة الفردية ، فليس من السهل على الكاتب أن يقوم بالكتابة عن أخطار الأسلحة النووية دون أن يتحول ذلك إلى نوع من أنواع الحملات الدعائية وإلى الشعور بالخراب والدمار المحيق.

وتعكس هذه المسرحيات استخدام ما أطلق عليه «معادل الموت» كمجاز مبدع، وتعبر هذه المسرحيات عن معادل الموت بقوة من خلال المجاز الذى يدور حول مرض معين ، والمسرحيات لاتتسم باليأس حيث إن الإنسان يستطيع أن يستخدم مجاز الموت للتعبير عن التجرد .

ويوضح عالم الاجتماع أميتاى إيتزيونى زاوية ثالثة من الصورة ويرى أن هذا الاتجاه المسرحى ينمو خلال « فترة سوداء فى المجتمع - فترة الإحباط ، ويضيف إيتزيونى أن الشعور بالعجز الذى تحس به الشخصيات، يعتبر بمثابة تعبير مجازى عن الحضارة المعاصرة بعد أن « ينال التشوه جسد المجتمع ولا يرى كل شىء كما ينبغى، فالطاقة فى توقف والاقتصاد فى توقف وبعد أن كان من المعتاد مواجهة التضخم بشد الأحزمة على البطون، فإن التضخم يسير للأسوأ مهما يفعل الانسان الآن، وكما يبدو، فإن المجتمع يقوم بالاستجابة لهذا كله كما لو كان جسداً ميتًا »[٣]

ولا تنطبق هذه التطورات على المسرحيات المعاصرة التى تدور داخل المستشفيات فحسب بل تمتد لتشمل أيضًا شكل الدراما المعاصرة وحركتها بوجه عام، ومايراه فيدلر من أن هذه المسرحيات تعبير مجازى عن الخروج عن المألوف فى العصر الحالى، وتصور ليفتون للأمر على أنه يعبر عن الفرد المهدد فى مجتمع مابعد الحرب العالمية الثانية ورأى إيتزيونى حول المرض الذى يلم بجسد المجتمع كل هذه الآراء تعليقات مهمة تحاول تفسير هذا الاتجاه الأساسى فى الدراما المعاصرة : المسرحيات الجادة التى تصور دون هوادة شخصية من الشخصيات على حافة اليأس، وكلها شخصيات تشعر بالضياع وسط مواقف الألم والحزن وقلة الحيلة، وتخضع للواقع الاجتماعي المهيمن الذى لاتستطيع بحال التصدى له .

وهذا الاتجاه فى الدراما المعاصرة - كما يبين هذا الكتاب- ليس هو الاتجاه الوحيد هذا العام، وهو لايهدف كذلك إلى تعرية الألم والتشوه والجراح والقلق والعداء الذى تبديه الشخصيات على المسرح، بل بالأحرى، فإن نجاح هذه المسرحيات التى تنال التقدير فنيًا وتجاريًا (حياة من هى على أى حال؟، الإنسان الفيل ، الأجنحة) والتى تحصد كبرى الجوائز يوضح مدى قبول المسرح التجارى، ومدى قبول الجمهور لهذا الاتجاه داخل المسرح والذى بدأ ينمو بالفعل منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، ويعكس هذا الاتجاه الحياة في هذا العصر الذى يسميه چورچ شتينر عصر « مابعد الثقافة »، وهو عصر ينتقل الجحيم فيه من باطن الأرض إلى السطح أثناء الحرب العالمية الثانية على وجه الخصوص [٤]

وفى مقال يدور حول الصلة بين صورة السجن وبين النسيج الفلسفى فى مسرحيات سارتر يرى فيكتور برومبرت أن هذه الصلة نوع من التجسيد المجازى لمشكلة من المشكلات الفلسفية، ويرى برومبرت أن أعمال سارتر تمتلىء بالصور حول الحبس ، والاحتجاز ، والحصار ، وتنقل الإحساس بالأسوار التى تحيط بالإنسان، وبالوجود الإنسانى، ووسط كل هذه العراقيل الخارجية، ودوافع المشكلة وأسبابها ، يبدو الطريق مسدوداً أمام البطل عند سارتر، بصورة لا يمكن الفكاك منها ، ويرى سارتر نفسه أن كل موقف يمثل فخًا فالحوائط فى كل مكان ، وفى مسرحية **المواقف** التى يشير إليها برومبرت، ينادى سارتر « بواقع درامى جديد فى المواقف يتصوره كما لو كان مسرحًا من مسارح الوقوع فى الفخ » ويؤكد سارتر أن جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية « يساق لإنتاج الأدب التاريخى » أما برومبرت، فإنه يرى أن جيل سارتر قد تعلم أن هذا الوقت ليس هو الوقت المناسب لتناول المشكلات الجمالية، أو البحث عن الخلاص

الشخصى من خلال الفن- فالخلاص الشخصى بات من غير الممكن، بعد أن وقع الإنسان فى مأساة جماعية تتعرض فيها مفاهيم المذهب الإنسانى التقليدية للتشكيك، وتلفت معسكرات الاعتقال نظر الكاتب بأن السجن بدوره « ليس مجرد أمر من الأمور الشخصية».

وتنبغى الإشارة إلى أن اهتمام سارتر بالبطل وبوقوعه فى الفخ، وهو مايعبر عنه بصورة مباشرة فى **ممنوع الخروج** ، لا يظل اهتمامًا أساسيًا فى النسيج الفلسفى فى مسرحيات مابعد الحرب العالمية الثانية فحسب، بل إن ذلك أمر أساسى فى المسرح المعاصر، وأيضًا فى هذا الصدد ، فإنه بالإمكان القول ، بأن حركة الدراما فى كثير من الفترات تدور عادة حول الرغبة فى الهروب، وحول خلاص الإنسان، وحول تحرير النفس، والفرار، فكل ذلك يمثل العمود الفقري للمسرح منذ عصر يوربيديس وحتى الآن، لكن التوجه فى المسرح الآن يختلف عن ذى قبل من عدة نواح، وكما يشير برومبرت:

> **يرتبط المسرح بالتأكيد بصورة السجن ، فالشكل الملحمى سواء فى الماضى أم فى الحاضر يستدعى الحركة عبر الزمان وعبر المكان، وكذلك تستدعى المأساة – خاصة فى فرنسا – مع فكرة الوحدات الثلاث القيام بالتركيز على أزمة من الأزمات يصل فيها البطل إلى طريق مسدود ، ولا تختلف الحجرات الداخلية عند راسين مثلاً اختلافًا كبيراً عن الزنزانة التى ترقص فيها الشخصيات رقصة الموت عند سارتر، ويستطيع الإنسان أيضًا وبسهولة توضيح أن المأساة الإغريقية تمتلىء بصور الحبس وتقييد الحرية : السلاسل التى تعوق الحركة لدى بروميثوس، والشبكات المميتة فى أجاممنون وفخاخ القدر فى أوديب، أما الحوائط الثلاثة فى**

المسرح المعاصر فهى رمز لموقف يخلو من القضايا والحائط الرابع هو وجهة نظر الجمهور التى لا ترحم ورغم أن كل ذلك من ملامح المأساة فى المسرح، إلا أن فكرة السجن فى مسرحيات سارتر « ترتبط بصورة وثيقة بالنواحى النفسية وبالموضوعات الفلسفية كذلك.[٥]

وهذه النقطة الأخيرة نقطة مهمة فى الدراسة التى يقوم بها هذا الكتاب، وكما يقول مارتن إسلن فى استعراضه الممتاز للدراما منذ بيكيت إن كتاب المسرح المعاصر من أعضاء فى مسرح اللامعقول، فالتركيز بظل دائمًا على موضوع فلسفى هو الوجودية ، أو على محنة الشخصية فى صحراء الحرية كما يذهب كامى، ويلزم للإنسان أولاً أن يتوصل لصورة عن ذاته، لكن هذه الدراسة الحالية تذهب إلى ما هو أبعد من الموضوع الفلسفى الذى يدور حول تقييد الحرية، فهذه المسرحيات تصور الحالة النفسية والاجتماعية بعد الوقوع فى الفخ، وتسهم دراما المواقف عند سارتر فى فهم هذا الشعور بانغلاق هذا العالم من حولنا ، وفى عقد المقارنة بين التورط الذى تجد الشخصيات المعاصرة نفسها فيه وبين ما تقابله الشخصيات المماثلة لها من قبل، ويتبين أن العالم المعروض على خشبة المسرح حاليًا عالم مميز مختلف عن العالم الذى يعرضه الكتاب الآخرون مثل إبسن وسترنبرج وتشيكوف، ففى مسرحيات هؤلاء الكتاب لاتستطيع الشخصيات الهروب من الخواء الذى تجده فى الحياة، لكن من داخل هذا الفخ، تستطيع الشخصيات على الأقل - أن تجد بعض الرموز التى تعبر عما يدور بداخلهم تجاه العالم من حولهم، وحتى فى اللحظات التى تصبح الأحداث مستحيلة فيها ، فإن أوزوالد عند إبسن يظل يروم إلى ضوء النهار مثلاً، ويستطيع الحالم عند سترنبرج التعبير عن القلق عن طريق الرحلة الداخلية إلى باطن الذات، وعن طريق

صورة مصاص الدماء، وتستطيع عند تشيكوف أن تشبه موقفها بموقف طائر النورس، ولكن فى المسرح الحالى الذى أطلق عليه فى هذا الكتاب مسرح الطريق المسدود، فإن العالم المعروض على خشبة المسرح يخلو من تلك الرموز التى يمكن الركون إليها، فالرموز بهذا المسرح ذاتية التكوين فى المقام الأول وتهدف إلى تحقيق القدرة على تحمل الحياة فى ظل الجو السائد.

وتميل مسرحيات الطريق المسدود المعاصرة إلى التركيز على موقف لايمكن الفكاك منه، وإلى الكشف بدقة متناهية عن المسلك اليومى لعدد من الشخصيات وهى تحيا فى إجهاد داخل هذه الحياة، وتعيد تلك المسرحيات تصوير الحياة بصورة توثيقية دقيقة للغاية، وتتحول الحياة المريرة إلى تعبير مجازى عن واقع الأمور فى عالم اليوم، وتميل مسرحيات الطريق المسدود أيضًا إلى التركيز على الموقف الذى يحيط بالفرد بدلاً من التركيز على الفرد نفسه، كما أن الكاتب يرى أن الموقف يعمق من خبرة الوجود، رغم كل المعاناة التى تكتنف هذا الوجود فى داخل ذلك المكان المعين الذى يتطلب العزلة والوحدة، وهذا هو الموضوع الرئيسى. نجد ميزة فى مسرحية بيكيت نهاية اللعبة، وهى مسرحية تمثل هذا الاتجاه الدرامى على أفضل وجه، فبعد انتهاء كل المهام تقريبًا، يكاد العالم الموحش المتبقى على خشبة المسرح أن يصبح خاويًا، وتقتصر البدائل على التحركات البسيطة الصغيرة والخطيرة فى الوقت نفسه، أى أن مايتبقى هو ذرات من الأفعال، أو صورة صارخة من صور الحياة على الهامش.

المؤسسات الشاملة

وينصب اهتمام الكتاب إذن على الشكل داخل مسرحيات الطريق المسدود وعلى تأثير هذا الشكل على المشاهد المعاصر، ويتضح هذا الشكل بصورة كبيرة فى المسرحيات التى تدور فى إطار مايطلق عليه عالم الاجتماع إرفنج جوفمان « المؤسسات الشاملة »، والترابط القائم بين الموقف فى المؤسسات الشاملة وبين ديناميية الطريق المسدود هو موضوع هذه الدراسة، بعد أن تتحول المؤسسات الشاملة - فى اللغة الشعرية التى يستعملها المسرح - إلى بنيان يسيطر على الجميع ،ويلزم أن نبدأ أولاً بتعريف المؤسسة الشاملة ، حيث يرى إرفنج هوفمان فى دراسته حول « الملجأ » فى العصر الراهن أن المؤسسات التى تقام لأغراض مختلفة تشترك فى بعض السمات التى تؤثر فى التفاعل ، ويعدد جوفمان هذه المؤسسات الشاملة طبقًا للأغراض التى تؤديها داخل المجتمع :

> **هناك أولاً مؤسسات تقام لرعاية الأشخاص غير القادرين الذين لا يلحقون الأذى بالآخرين مثل المكفوفين وكبار السن والأيتام ، وهناك ثانيًا أماكن تقام لرعاية الأشخاص القادرين الذين يمثلون تهديداً على المجتمع : مثل مصحات الدرن ، ومستشفيات الأمراض العقلية، ومستشفيات علاج الجذام، وهناك نوع ثالث من المؤسسات الشاملة يقوم بحماية المجتمع ضد الأخطار المحدقة وذلك بغض النظر عن نوعية من يعيش بها : مثل السجون، والإصلاحيات، ومعسكرات الأسرى ، ومعسكرات الاعتقال، وهناك رابعًا مؤسسات تقام - كما يقال - لأداء بعض المهام ذات الطبيعة الخاصة : مثل ثكنات الجيش، والسفن ،**

والمدارس الداخلية ومعسكرات العمل... وهناك أخيراً المؤسسات التى صممت للانسحاب من العالم وهى المسئولة عن تدريب رجال الدين ومن أمثلتها الكنائس والأديرة ودور الراهبات وغيرها من الأماكن المعزولة عن العالم .

وبعد تحديد الفروق بين كل واحدة من هذه المؤسسات، يقوم جوفمان بتفنيد الأسس التى يقوم عليها عمل هذه الموسسات، ويوضح أنه رغم أن هذه الموسسات الشاملة تختلف فى أسباب النشأة، إلا أن تأثيرها على المقيمين داخلها يظل نفس التأثير فى الأساس، فكل من هذه المؤسسات يفرض الإقامة الجبرية على الشخصيات وكل منها تجربة من التجارب الطبيعية تتناول مايمكن أن يجرى على ذاتية الإنسان، وكذلك تشترك جميع هذه المؤسسات فى الفصل القائم بين النزلاء وبين هيئة الإدارة ، وفى الشعور بانكسار النفس، وإخضاع الذات ، وفى الروتين اليومى المعتاد بالإضافة إلى وجود نظام لتوقيع العقوبات يتحكم فى التصرفات داخل المؤسسة -وكل هذه الصفات تتجمع فى صورة واحدة مشتركة تؤلف بين هذه المؤسسات التى تبدو متنافرة ، وعلى سبيل المثال، قد تبدو المستشفيات ومعسكرات الاعتقال مختلفة فيما بينها ، لكنها ترتبط فى هذا التفسير الذى يقدمه جوفمان، وتندرج تحت مفهوم المؤسسة الشاملة، فكل منها ، يتعلق «بإدارة الناس» أساسًا [٦] ، ويحدد جوفمان الصفة الأساسية المشتركة بين كل هذه المؤسسات الشاملة وهى انهيار الحواجز التى تفصل عادة بين مجالات النوم ، والعمل ، واللعب فى حياة الإنسان ويقوم بشرح ذلك قائلاً :

تدار كل نواحى الحياة فى نفس المكان ، ويأمر من نفس السلطة أولاً ، وثانيًا ، تدور كل أنشطة الحياة اليومية بمصاحبة مجموعة كبيرة من

الناس الآخرين، يتلقون نفس المعاملة، ويقومون بأداء نفس الأشياء، وثالثًا ، تستمر هذه الأنشطة وفق جدول ثابت ويؤدى كل نشاط للنشاط الآخر، وتفرض الأنشطة من جانب سلطة عليا تسير وفق قواعد رسمية تقوم مجموعة من العاملين بالمكان بالإشراف على تنفيذها، وأخيراً ، فإنه من المسلم به أن تهدف كل هذه الأنشطة المفروضة إلى تحقيق الأهداف الرسمية للمؤسسة (٨)

ويقوم النزلاء فى هذا المناخ شديد الانضباط فى المؤسسة الشاملة بتأدية السيناريو المناط بهم ، ووسط كل الممارسات القمعية ، قد يجد النزلاء أحيانًا بعض الوقت للقيام بعدد من الأنشطة الوجودية التى تنشأ وحى اللحظة، وقد يرضى البعض بما يقوم به من أدوار داخل نظام المؤسسة، وقد يقوم البعض بإضافة مسافة داخلية تفصل بين الذات وبين القيام بالدور المطلوب، وطبقًا لجوفمان ، يقوم النزلاء فى هذه المؤسسات بما يشبه المراسم أو الطقوس، وهى أمور تخطط وتفرض عليهم من جانب السلطة العليا المهيمنة، ويشرح جوفمان فى **التفاعل الاستراتيجى** (١٩٧٢) ظاهرة تقمص الدور التى يلعبها كل من النزلاء والقائمين على شئون الإدارة فى المؤسسة الشاملة ، ويرى أن الأداء القوى هو طريق البقاء داخل المؤسسة الشاملة، وفى عمل ثان كبير بعنوان **عرض الذات في الحياة اليومية** (١٩٥٩)، وفى **البعد عن الدور** (١٩٦١) وفى **طقوس التفاعل** (١٩٦٧)، وفى **تحليل الإطار** (١٩٧٤)، وكلها أعمال ترجع إليها هذه الدراسة، يوضح جوفمان بالتفصيل التصرفات التى تدور داخل المؤسسات الاجتماعية أو مايطلق عليه بالتعبير المسرحى أسلوب الأداء.

وترتبط الجماعات المنفصلة إذن والتى تلعب أدواراً مختلفة - سواء كانت تلك الأدوار تهدف بالشفاء أم بالرعاية أم تحقيق الراحة من حيث طريقة التعامل مع النزلاء، ومن حيث الأساليب المتبعة، وتأثير تلك الأساليب على الآخرين، وبصورة مماثلة، ترتبط المسرحيات المستقلة التى تدور فى المؤسسات الشاملة- أى داخل المستشفيات والمصحات العقلية والسجون ومعسكرات التدريب العسكرى مثلاً- عن طريق الأفكار التى تثار داخل هذه المسرحيات، وعن طريق مسرحة هذه الأفكار وعن طريق عرض التأثيرات الاجتماعية والنفسية التى تنشأ بسبب هذه الأفكار.

البنيان على المسرح والمذهب الطبيعى الجديد

يوضح المفهوم الذى يقدمه جوفمان عن المؤسسة الشاملة نقاط التشابه التى تربط بين عدد من المسرحيات التى تبدو مختلفة ظاهريًا، بينما هى تندرج تحت نفس الاتجاه ، أى تحت فكرة الطريق المسدود فى المسرح المعاصر، وتقوم كثير من المسرحيات فى الواقع بالتركيز بصورة طبيعية وصورة رمزية على أنماط الحياة فى الحضارة المعاصرة، وعلى النفس التى تتحكم فيها المؤسسة، وترتبط كل هذه المسرحيات من ثلاثة وجوه:

١- البنيان المعروض الذى يصور مؤسسة معادية بصورة كبيرة .

٢- التعبير المجازى عن العالم بوضعه الحالى والذى لا تتحكم فيه قوى أكبر منه.

٣- الصور الغالبة فى العمل هى صورة الطريق المسدود.

وتتم العودة خلال هذا الكتاب إلى هذين المصطلحين : البنيان، والمذهب الطبيعى ، ولذلك ينبغى تعريف كل منهما بوضوح فى البداية ، وفى هذا الصدد ، تشير المخرجه جوديث مالينا - فى معرض مناقشتها لمسرحية السفينة الشراعية - إلى أن البنيان المعروض ما هو إلا مؤسسة حاكمة تمثل نظامًا منغلقًا على نفسه :

السفينة الشراعية ما هى إلا بنيان، ومفتاح فهم العمل هو الوصف الدقيق لهذا البنيان الثابت الذى لايتحرك يقوم بدور الشرير السجن أو المدرسة أو المصنع أو الأسرة أو الحكومة أو العالم بوضعه الحالى، ويتطلب هذا البنيان أن يفعل كل إنسان مايستطيعه من أجله ، ولا يبالى

بما يمكن أن يفعله هو للإنسان، والفرد الذى لا يمكنه عمل شىء لهذا البنيان يدخل فى معاناة من جراء الموت، أو تقييد الحرية أو الإذلال الاجتماعى أو ضياع الحقوق الأساسية، والشخصيات داخل هذا البنيان جزء منه ، وينشأ الجمال والرعب فى السفينة الشراعية عندما نلمس نجاح البنيان، وفشله كذلك ، فى امتصاص كل المحبوسين بالداخل... والسفينة الشراعية مسرحية من المسرحيات التى تقوم على تصميم المواقف ، هذا التصميم الذى يملى ويوجه الأفعال، فالبنيان أيضًا مصمم على شاكلة السجون الحربية القديمة وما تحتويه من زنزانات وأبراج، وبالمقارنة بهذا البنيان المخيف تظهر أهمية البنيان الصغير الذى يشع الشعور بالأمن رغم صغر مساحته (٨)

وبمعنى آخر، تشبه المؤسسة المعروضة عل المسرح القفص، وتتضح صفة الشمولية فى تلك المؤسسات طبقًا لجوفمان فى « الحواجز التى تضعها أمام الاتصال الاجتماعى مع العالم الخارجى، وفى شكل المبنى ذاته بما يحتوى عليه من أبواب مغلقة وحوائط عالية وأسلاك شائكه، وتلال ، ومياه ، وغابات وأحراش» (٩)، وتشتمل بعض المسرحيات مثل مسرحية السفينة الشراعية،على الأسلاك الشائكة وتوضح العزلة والحواجز المادية فى الديكور المسرحى والقيود الموضوعة على حركة الممثلين والقيود الموضوعة على المسرحية ، وفى هذه المسرحيات التسجيلية، أو التوثيقية، يمثل البنيان الحدود حول أحداث المسرحية، فالأسلاك الشائكة التى تفصل بين المشاهدين وبين مايجرى فى السفينة الشراعية على سبيل المثال تقوم بما يشبه الحجر على البنيان بصورة موضوعية، وفى المسرحيات الأخرى - مثل مسرحية مارات/صاد لفايس ومسرحية البيت لستورى

ومسرحية الأجنحة- لكوبيت - تبقى الحدود مشوشة ، وفى مسرحية نيكولز التأمين الصحى أو مسرحية آردن الملجأ السعيد يسقط الحائط الرابع، ويبدأ الحديث المباشر مع المشاهدين باعتبارهم عدد من الشخصيات التى تقوم بتفقد أحوال المؤسسة ، وتذهب بعض مسرحيات الطريق المسدود أحيانًا إلى القيام بعرض حقيقى يجرى خارج نطاق العرض المعتاد، مثل الاستعراض الذى يظهر فى نهاية مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شيء لآرنولد ويسكر، ودائمًا ماتظل قوة البنيان على الابتلاع أمراً أساسيًا ، وتصبح الشخصيات داخله بمثابه الرهائن التى تقوم بنوع من ردود الأفعال بدلاً من أن تبادر بالأفعال من تلقاء نفسها، ويصبح الموقف نتيجة لذلك أحد الشخصيات الرئيسية داخل العمل، وكلمة البنيان إذن - وكما ترد فى هذا الكتاب - مصطلح خاص، وهو مصطلح لا يترادف مع كلمة الشكل أو الفضاء أو المؤسسة، بل هو ماتطلق عليه مالينا «النموذج الاجتماعى الهائل الذى يصيب الفرد بالإعياء».

ومن داخل هذا البنيان الهائل يبدأ التعبير بالمجاز عن العالم كما هو ، هذا العالم الذى يمتلىء بصور الاعتداء على الحرية، والذى يخضع الفرد فيه للمواقف بعد أن يفقد الثقة فى الحقوق التى يتمتع بها وفى الاختيارات التى يقوم بها، وفى الأحكام التى يصدرها، أى بعد أن يفقد الأمل تمامًا ، ويرمز هذا البنيان للعالم الذى نعيش فيه سواء كان البنيان مستشفى من المستشفيات، أم مصحة من المصحات أم سجنًا من السجون أم مجرد ثكنات تقوم بتدريب النزلاء فيها على الحياة وسط عالم يفرض الإرادة، وتظل مسرحية السفينة الشراعية - رغم أنها ليست أحسن الأعمال- أفضل الأمثلة على الاتجاه الذى يصفه هذا الكتاب، وتظهر بالمسرحية الصفة الثانية فى مسرحيات الطريق المسدود، فالبنيان يوصف بالتفصيل داخل المسرحية بغرض «محض الحقائق» كما يرى جوليان بيك الذى يستطرد قائلاً :

إن اللغـة الشـعرية على المسرح - كـما يـقول كـوكتـو - لا تعنى اسـتعمـال بحـور الشـعـر فى أعـمـال براون ... بل إن هذه اللغـة تعنى اسـتخـلاص أو إبراز أو عرض الأحداث والكلمات بالحـياة كـما هى ، عـرضًا أمينًا يجرى دون هوادة، وهذا نوع من أنواع الشـعر لأنه الحيـاة نفسـها، ودون أى زيف ... ويتطلب ذلك العـودة للواقـعيـة: لأن ماكـنا نعتـبره واقـعيًا من قـبل لم يكن كذلك بالفعل. (١٠)

ونتطرق خلال هذه الدراسة إلى مسرحيات تذهب إلى ما هو أبعد مما يناقشه أولا من مبادىء فى كتاب **المذهب الطبيعى على المسرح** (١٨٨٢)، وهى مبادىء صارمة دقيقة تطالب بإعادة بناء المواقف . ومن بين هذه المبادىء، ضرورة الدقة فى التوثيق والعرض، وهذا فى الواقع، نوع من أنواع الطبيعية الوجلة التى تنعكس بدورها على الأسلوب، وعلى بيان التفصيلات البسيطة فى الحياة العادية، لكن المسرحيات التى تناقش هنا ، ترتقى فوق أعراف المذهب الطبيعى، ومثل أعمال النحت التى يقوم بها چورچ سيجال فى الأماكن العامة- داخل محطات البنزين، وعربات مترو الأنفاق ومحال الجزارة - تصبح الطبيعية فى هذه المسرحيات جزءاً من الموضوع، وتقوم المسرحية تلو المسرحية بعرض صورة طبيعية لحالة من حالات الوجود ، ونرى على سبيل المثال فى المسرحيات التى تتناول المستشفيات صوراً من الممارسات الطبية ، وفى مسرحيات المصحات العقلية، نرى الإجراءات المعقدة التى تتخذ لإخفاء الفصام الذى يحدث فى النفس، وفى مسرحيات السجون، نرى التعبير الطبيعى الصريح عن الحرية المفقودة، وعن الطريق المسدود ، وفى مسرحيات الثكنات نرى كيف يتحول الإنسان إلى مايشبه الآلة بعد أن يفقد ذاتيته وسط كل هذا التشدد داخل البنيان، وفى كل الأحوال، يثور الإحساس بأن

الشخصية ماهى إلا شبح مطارد يشبه هذه الأشباح المصنوعة من البلاستيك الكالح والتى يقوم چورچ سيجال بعرضها فى عالمه.

ويشرح ستانلى كوفمان فى مقالة بعنوان (ملاحظات عن المذهب الطبيعى: الحقيقة أغرب من الخيال) هذه « الطبيعية الجديدة »، وهو مصطلح يعود الكتاب لمناقشته عند تناول مسرحية البيت لدافيد ستورى، ويسترجع كوفمان للأذهان الملاحظات التى يبديها ناثان ماركس حول الأسلوب فى مسرحيات ستورى، وهى ملاحظات لاتنطبق فقط على مسرحيات ستورى، بل على كثير من مسرحيات الطريق المسدود عامة :

تمتلىء ستوديوهات والت ديزنى بالفنانين الذين يقومون بالأدوار الرئيسية فى القصة، والفنانين الذين يصنعون الخلفية فى القصة، ويبدو الأمر كما لو كانت الفئة الأولى لا تفعل الكثير فى مسرحية المقاول، وليس لها أى دور على الإطلاق فى الغرفة المتغيرة، والآن، حيث لا يتبقى أى دور يلعبه هؤلاء الرجال فإن الطبيعية تظل الأسلوب الجمالى المحض الذى يقف على قدم المساواة مع أى أسلوب آخر عند باتر أو وايلد.

ويحاول كوفمان توضيح الشفافية التى تكمن فى الطبيعية الجديدة بقوله :

المتعة التى تنشأ عند مشاهدة الغرفة المتغيرة **هى متعة التجريد وليست هى المتعة فى الأسلوب أو فى أى من الأهداف « العلمية » القديمة فى المذهب الطبيعى، وبالتالى تصبح هذه المتعة مواكبة للعصر بصورة كبيرة، وأكثر قدرة على التحرر ، وتنجح فى النهاية فى إيجاد عالم موازٍ على المسرح يشبه العالم الخارجى بصورة غير مألوفة على المسرح من قبل**

ويقوم الفنان بخلق هذا العالم الموازِ وسط حدوده الطبيعية، وربما كانت المقارنة مع الباليه ضرورية، فقد يتمتع الإنسان بعرض الباليه الذى يدور داخل غرفة مغلقة غير حقيقية بحال، ولكن «الحقيقة» هنا تختلف فى الأسلوب حيث يستمتع الإنسان بمشاهدة النواحى المادية واللفظية والموضوعات وهى تمتزج بأكملها داخل العمل المعروض على خشبة المسرح.

وتتصف هذه الطبيعية الجديدة بالجدة، وهى لون من الألوان المقبولة فى فنون التصوير المعاصرة - فى أعمال النحت عند كينهولز أو سيجال مثلاً - حيث تتحقق أعمالهما التأثير عن طريق إعادة تجسيم الحقيقة بصورة دقيقة لدرجة يصبح معها العمل ذاته تجريداً للطبيعة، وعن طريق الرؤيا الخاصة التى تدفع الإنسان للتفكير من جديد فى السؤال الخالد عن ماهية الجمال[(١١)]، وتعرض مسرحيات الاتجاه الجديد طبيعة الحياة داخل المؤسسات الشاملة على خشبة المسرح وذلك بغرض احتواء المشاهد حتى يأتى التغيير من داخله، بعد ذلك والصورة الغالبة فى هذه المسرحيات هى صورة الطريق المسدود ، وتعرى أفضل هذه المسرحيات الذات، وتصدم المشاهد، وتحفزه على التفكير، وتقوم بالتركيز على صورة الثبات، وصورة الافتقار إلى المعنى، ولاتتبقى سوى شعرية القسوة التى يتحدث عنها آرتو، أو الهرب إلى هذه المؤسسات الاجتماعية، فداخل المستشفى قد « ينجو الانسان بالموت على الأقل، وداخل المصحة قد يتحرر الخيال عند الإنسان على الأقل وداخل السجن « يسير الإنسان وفق نمط ثابت»، على الأقل لكن كل ذلك ينهار داخل مسرحيات الطريق المسدود، وينهال الكتاب بالمعاول على هذه المؤسسات التى تعيش الشخصيات فيها تحت أسر نظام

مغلق لا يمكن الفكاك منه بحال، وينشأ الإحساس العام - كما فى مسرحية مارات/صاد مثلاً - بما يشير إليه آرتو أن كل «مايعرض يمثل القسوة»، وأن المسرح فى حاجة إلى «لغة مادية محسوسة» للتعبير عن الأفكار التى تعجز اللغة المنطوقة عن التعبير عنها، وهذه اللغة هى لغة التعبير عن «ميتافيزيقا الأفعال» كما يذهب آرتو.(١٢)

مسرحية بنتر « المنزل الساخن »

إن هدف هذا الاتجاه نحو مسرحيات الطريق المسدود هو تجاوز هذا التصنيف الشائع حتى الآن فى دراسة الدراما المعاصرة وتهدف هذه التصنيفات عادة إلى الجمع بين المسرحيات المختلفة وفقًا للأساس الفلسفى الذى تقوم عليه المسرحيات، وذلك بدلاً من التعرف على أوجه التشابه فى الشكل بين هذه الأعمال، وفى الحقيقة، فإن المسرحيات التى تدور داخل المؤسسات الشاملة توفر الأساس الذى نستطيع عن طريقه التوصل إلى عدد من التعميمات حول هذا الأسلوب الجديد فى المسرح المعاصر،حيث لا يتضح الأسلوب الجديد بصورة كبيرة سوى فى المسرحيات التى تدور داخل المؤسسات الشاملة، وعلى سبيل المثال، يظل الوقوع فى الفخ داخل هذه المؤسسات تطوراً يتنافى مع كل التوقعات والأفكار بشأن ما ينبغى أن يكون عليه الحدث المسرحى و يظل أمراً مدهشًا وحتميًا فى الوقت نفسه يبرز فى لقطة واحدة ماتسير عليه أمور هؤلاء الموتى/ الأحياء، وكما تذكر سوزان سونتاج فى مقالاتها حول « فن التصوير الفوتوغرافى »، فإن الصور الواقعية تغتصب الواقعية، فالصورة الفوتوغرافية ليست صورة زيتية بل هى أيضًا «نسخ للحقيقة يشبه آثار الأقدام أو أقنعة الموت».[١٣]

وفى عام ١٩٨٠، ظهر فى الموسم المسرحى عدد من مسرحيات الطريق المسدود فى لندن تتناول عدداً من الصور المخيفة ذات الصياغة الغريبة المستمدة من الواقع مثل مسرحية رونالد هاروود موضب الملابس التى تدور أحداثها فى غرفة الملابس الخاصة بمدير أحد المسارح الإقليمية، وتدور مسرحية داريوفو وفاة الفوضوى داخل قسم من أقسام البوليس بالمصادفة، وكذلك ظهرت فى ذلك التاريخ مسرحية قديمة من مسرحيات الطريق المسدود هى مسرحية بنتر المنزل الساخن، وهى مسرحية تستأهل الاهتمام هنا

لأنها تقوم بتعرية أعمال بنتر الأخرى حتى النخاع، فهى مسرحية مباشرة واضحة من مسرحيات الطريق المسدود يعبر فيها بنتر عن أسلوبه المسرحى، وبعد رؤية هذه المسرحية والمؤسسة المضحكة بها التى تمتلىء بالمعاناة والشخصيات الممسوخة نستطيع تمامًا فهم مايقوله بنتر.

> **كتبت هذه المسرحية اللعينة فى ثلاث سنوات وهى تدور حول مؤسسة للمرضى، وكل مايعرض هو هيئة الإدارة بالمؤسسة، ولا يعرف الإنسان مايحدث للمرضى، أو لماذا هم بهذا المكان، أو من هم ، والمسرحية ساخرة للغاية وغير مفيدة بالمرة، ولم أشعر أبداً بالحب تجاه أى من تلك الشخصيات، فهى لا تحيا على الإطلاق، ولذلك تخليت عن المسرحية فى الحال وأصبحت الشخصيات مثل الورق المقوى ، وللمرة الأولى كما أعتقد، كنت أود عن عمد أن أبرز نقطة واضحة هى النفور من هؤلاء الناس وعدم التسليم بما يفعلونه، وعلى أى حال، فإن كل من هؤلاء الناس لم يبدأ فى الحياة بعد.[١٤]**

ومع أن بنتر ينتقد العمل بصورة قاسية هنا، إلا أنه محق تمامًا عندما يذكر أنه للمرة الأولى أثناء عمله بالمسرح يحاول أن يبرز نقطة ونقطة واحدة، وتوفر المسرحية ترجمة موجزة وقوية لبقية المسرحيات عند بنتر، فهى مسرحية تدور داخل دائرة مغلقة تعج بالعبارات الجوفاء والمصطلحات اللوائحية، والأفكار المتسلطة، وفى تلك المصحة العقلية الغريبة التى كان من الممكن أن تودع سيليا بها فى مسرحية حفلة الكوكتيل، يتلاعب بنتر بفكرة قيام النزلاء بذبخ هيئة الإدارة التى تذعن للأمر وقت عيد الميلاد،

ويشبه التوتر القائم بين روت وجيبس التوتر القائم بين لينى وتيدى فى مسرحية العودة للبيت، ويتحدث كل مدير منهما عن « اعتصار بول الآخر »[(١٥)] ، وهو بالضبط ما تفعله شخصيات بنتر فى سعادة وسط كل هذه الساعات التى لاتنتهى، وتستعمل المسرحية اللغة كسلاح قاطع، وكما يقول لاشن لروت « أعنى أنك لست فقط من العلماء بل لديك أيضًا المقدرة الأدبية والمقدرة الموسيقية ومعرفة معظم مدارس الفلسفة وتاريخ اللغة والتصوير الفوتوغرافى وعلم الاجتماع والديانات و ... و ... و ... » ولكن روت تجيب « لا لا ليس كل ذلك » صـ٨٨، ويجرى لامب - أحد العاملين المتطوعين- مقابلة تدور فى جو من العذاب داخل قمرة تفرغ من الصوت، والاستجواب الذى يتم يذكرنا بالكلمات اللاذعة التى يتفوه بها ستانلى فى حفل عيد الميلاد حين تقوم الآنسة كاتس البضة بالاستجواب وتوجيه الأسئلة بدورها .

كاتس :

هل أنت من مواليد برج السنبلة ؟

لامب :

نعم ،أنا كذلك فى الحقيقه وليس هذا سراً

كاتس :

هل كنت دائمًا كذلك ؟

لامب :

نعم دائمًا

كاتس :

منذ الخليقة ؟

لامب :

نعم

جيبس :

ما هو قانون أشبال الذئاب؟ صـ٧٣-٧٤ .

ويحمل الأمر نوعًا من أنواع الحب يذكرنا بالأحداث التى قد تجرى فى مسرحية «أرض بلا مالك»، وفى مسرحية المنظر الطبيعى ، وفى الصمت :

هل تذكر المرة الأولى التى التقينا فيها .. على الشاطىء فى الليل ، وكل أولئك الناس ، ونيران الاحتفال؟ والأمواج ؟ والضباب ؟ والقمر، الجميع يرقص ويضحك وأنت - تقف صامتًا تحدق فى قلاع الرمال والقمر من ورائك ، وأمامك ومن حولك ، يحتويك ، كنت تتصف بالشفافية ووقفت مبهوتة مبهوتة تمامًا ص١٤٣ .

ويحيط الغموض بمن مات بالضبط، ومن هو أب الطفل المولود لأحد المرضى، وهى نوعية الأسئلة التى لاتعرف شخصيات بنتر الإجابة عليها عادة.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن **المنزل الساخن** تتناول انهيار هذا النظام المليء بالضغائن، وتتم إعادة تجديد هذا النظام بعد تنظيف ما يخلفه وراءه، ومثل مسرحية آردن الملجأ السعيد . تدور مسرحية المنزل الساخن حول مصحة توجه فيها الأسئلة لأم أحد المرضى المتوفيين على النحو التالى :

لماذا لم تحضرى يوم عيد الأم، أو يوم عيد الشكر ، أو يوم النزهة الصيفية السنوية التى تجمع بين المرضى وهيئة المستشفى والأقارب والأصدقاء؟ ألم توجه لك الدعوة لحضور حفل عيد القديسين أو حفل الربيع أو حفل أكتوبر أو لقاء الرواد ؟ أو للرقص على الحشائش، ولعب الكروكيه فى منتصف الليل أو لحضور الحفل بجوار البحيرة، لا شىء من ذلك ص٥٦ .

ويظهر شكل المسرحيات الكوميدية الأخرى فى جوهر هذه المسرحية، بما فيها من بحث عن الذاكرة، وعن الرغبة، وعن الانتصار، ويبرز موقفان فى هذا الصدد، ففى أحد المرات ترقد واحدة من النساء فى الكرسى ذى الذراعين وهى تقذف بكرة بنج بونج فى الهواء بينما نسمع زفرة ثم ضحكة تأتى من بعيد، وفى مرة ثانية يقف رجلان فى تصلب يحمل كل منهما السكاكين المرفوعة صـ١١٧، صـ١٣٥، وهذه هى صور الطريق المسدود فى أعمال بنتر- صور عدم التوافق النفسى والطاقة الحبيسة - وتوجد هذه الصور فى تلك المسرحية، وفى بقية المسرحيات التى تدور داخل الموسسة الشاملة والتى تخلو من أى نوع من أنواع التراحم فى الحقيقة .

اسلوب الكتاب فى التعبير عن الطريق المسدود

الصورة السائدة فى الدراما المعاصرة هى صورة الطريق المسدود ، والوسيلة السائدة للتعبير عن جوهر المعنى بصورة طبيعية وصورة رمزية هى المؤسسة الشاملة، وتدور المسرحيات داخل المستشفيات أو المصحات العقلية أو السجون أو الثكنات، والمسرحيات التى يقع الاختيار عليها فى هذا الكتاب تنتقل من تصوير جو المؤسسة إلى تصوير حالة التأزم الاجتماعى والروحى، وداخل هذا الاتجاه برمته، تبدو ثلاث علامات أسلوبية مميزة :

١- المسرحيات التى تحاول أن تظل موضوعية والتى تصور الحبكة فيها المؤسسة الشاملة على نحو توثيقى وطبيعى دقيق .

٢- والمسرحيات التى تتناول المؤسسة الشاملة بصورة ساخرة وتستخدم المكان كوسيلة مسلية مضحكة لعرض عدد من الآراء والأفكار الاجتماعية .

٣- والمسرحيات التى تدور داخل المؤسسة الشاملة هذه المؤسسة التى يضيع فيها الفرد وسط كل هذا العالم الذى لا يمكنه التحكم فيه .

ويخصص كل فصل فى هذه الدراسة للمسرحيات التى تدور داخل مؤسسة شاملة واحدة مع مناقشة ثلاث مسرحيات تمثل المعالجة الأسلوبية لبنيان الطريق المسدود ، وفى كل فصل، تقوم واحدة من المسرحيات الثلاث المختارة بتصوير العالم الخارجى بدقة فوتوغرافية، وتعبر المسرحية الثانية عن وجهة النظر الساخرة وتقوم بالتعليق على هذا البنيان باعتباره رمزاً للمجتمع ، وتوضح المسرحية الثالثة عن طريق الصوت والفضاء

والمعينات الأخرى- الخواء الداخلى، وحالة التبلد الشخصى داخل ذلك البنيان الكبير، وتكمل المسرحية المختارة فى كل فصل المسرحية الأخرى، وتعطى المسرحيات مثلاً على الاتجاه المسرحى الحديث فى تناول المؤسسات الشاملة:

المستشفيات

١- بيتر نيكولز	**التأمين الصحى (أو قصة حب الآنسة نورتون)**
٢- جون آردن	**الملجأ السعيد**
٣- آرثر كوبيت	**الأجنحة**

المصحات العقلية

١- بيتر فايس	**مارات/صاد**
٢- فريدريش دورنيمات	**علماء الطبيعة**
٣- دافيد ستورى	**البيت**

السجون

١- كينيث هـ. براون	**السفينة الشراعية**
٢- برندان بيهان	**الغريب**
٣- جين جينيه	**انتظار الموت**

معسكرات التدريب العسكرى

١- آرنولد ويسكر　　　بطاطس تشيبس مع كل شيء

٢- دافيد رابى　　　التدريب الأساسى لبافلو هاميل

٣- دافيد رابى　　　الراية

ورغم اختلاف المسرحيات فى كل مجموعة، إلا أن حالة التأزم، ووجود البنيان فى كل منها، تجمع بينها جميعًا ، وتختلف الأشواق والتطلعات فى كل بيئة اجتماعية وتتوق الشخصيات فى مسرحيات المستشفى للشفاء أو للموت ، وتتخيل الشخصيات فى مسرحيات المصحات العقلية الحرية وعودة العقل، وتخطط الشخصيات فى مسرحيات السجن لعدد من الألعاب التى تبرز القوة، وتحاول الشخصيات فى مسرحيات الثكنات إخضاع الإرادة لحلم من أحلام الانتماء ، وبمعنى آخر ، فإن هذه المسرحيات تحاول التركيز على نواح مختلفة داخل الروح الإنسانية داخل المواقف المختلفة، ويقوم الكّتاب فى كل مجموعة من المسرحيات أيضًا بتفريغ هذا الأمل نحو تحقيق قدر من الحرية من أى قيمة، ورغم أن الموقف يختلف فى كل مسرحية إلا أن هناك عنصر مشترك واحد بين هذه المسرحيات من مسرحيات الطريق المسدود، وهو النهاية المحتومة التى تمنى بها كل رحلة تقوم بها الروح الإنسانية من أجل الارتباط، بحيث لا يتبقى بعد ذلك أى معنى من المعانى سوى مجرد البقاء على قيد الحياة، فالبنيان يقوم بتحطيم الحركة نحو تحقيق الذات هذه الحركة التى تتصف بالألم أو غياب العقل أو الجريمة أو الرغبة فى مسايرة الجماعة، وبالتدريج، تضمحل مواقف الخبرة فى مسرحيات الطريق المسدود، ولايتبقى سوى ضخامة البنيان وقوته التى تحول كل

الأفعال الرمزية الأخرى إلى مجموعة من النكات التى تثير الشفقة، والفصل الأخير من الكتاب يتناول مسرحية بيكيت نهاية اللعبة التى تقدم صورة كاملة لهذا الاتجاه على وجه التقريب.

ويتضح هذا الاتجاه الغالب فى مسرحيات الطريق المسدود فى بقية المسرحيات الأخرى التى تدور خارج المؤسسات، فقد أصبح هذا الشكل المسرحى سائداً فى كثير من الأعمال المسرحية الأخرى بعد أن أصبح الطريق المسدود من الأمور البديهية وتزود فكرة الطريق المسدود الدراما المعاصرة بنسيج من الواقعية، وبعمود فقرى للمسرحية، ويتناول جميع كُتّاب المسرح المعاصرين فى الحقيقة، ابتداًء من أونيل ومسرحيته عودة رجل الجليد ، حياة الإنسان فى مواجهة موقف هائل، وبدلاً من القيام بالأفعال من تلقاء أنفسهم، يسير الناس في طريق لا نهاية له يشبه عالم اليوم، لكن ذلك العالم من ناحية أخرى، لايشبه العالم الذى نعيش فيه بالضبط، ونرى هذه الحالة من حالات الوقوع فى الفخ وتحت أسر اليأس عند بنتر فى مسرحية حفل عيد الميلاد ومسرحية الأرض الفسيحة، وعند أوسبورن فى مسرحية المهرج ومسرحية الدليل الممنوع، وعند آلبى فى مسرحية قصة حديقة الحيوانات ومسرحية من يخاف من فرچينيا وولف ؟ ومسرحية الصندوق/ ماو / الصندوق ، وعند هانديكه فى مسرحية كاسبار، وعند بوند فى مسرحية إنقاذ ، وعند شيبرد فى مسرحية مدينة الملائكة ومسرحية الغواية ، وعند سارتر فى مسرحية ممنوع الخروج وبالطبع فى كل مسرحية من مسرحيات الطريق المسدود.

وبالتالى فإنه يبدو أن هناك شكلاً معينًا يسود كل مسرحية يقوم بكتابتها كل واحد من هؤلاء الكتاب المتميزين، ولايعنى ذلك محاولة الانتقاص من قدرة هؤلاء الكتاب، حيث كثيراً ما يطرأ عدد من التعديلات على هذا الشكل عن طريق بصيرة الكاتب،

وموهبته ، وهو مايحدث عند بيكيت مثلاً، وسوف تحاول هذه الدراسة التطرق لتأثير كل مسرحية على الجمهور، وعلى إبراز المميزات الخاصة للمسرحية- أى الرؤيا المتفردة داخلها، وعن طريق التعرف على ملامح جوهر الطريق المسدود المعروض على المسرح، تظهر فى النهاية صورة الاتجاه بأكمله مع صورة الموضوعات والأفكار التى تتكرر، ويتضح أيضًا سبب نشأة هذا النوع من مسرحيات الطريق المسدود فى المسرح المعاصر، وسبب عرض بنيان المؤسسة الشاملة بهذا الحجم الكبير فى كثير من المسرحيات ، وكما يذكرنا جاى ليفتون:

نحن نعيش فى عالم تتسلط عليه فكرة الفناء- فى الماضى والحاضر والمستقبل- لدرجة أننا نستطيع أن نعتبر أنفسنا تجسيداً لهذه الفظائع إلى حد ما ، وهذه هى الهوية الغامضة المقدرة لكل واحد من بيننا [١٦]

وفى الفصول التالية ، عند مناقشة المسرحيات التى تدور داخل المستشفيات والمصحات العقلية والسجون ومعسكرات الجيش ثم عند مناقشة مسرحية لعبة النهاية فى نهاية العالم، يحاول هذا الكتاب التطرق لمناقشة طبيعة عدد من المؤسسات الاجتماعية المحددة، كما يحاول تناول الأفكار التى تثيرها مسرحيات الطريق المسدود بصورة محسوسة أو بصورة منطوقة، فالعالم الخارجى المخيف والمرعب، والذى يلحقه الدمار أحيانًا، هو عالم مابعد الذرة، وقد يخلو العالم بالداخل من الأمل، إلا أن قدراً من الأمان يظل متوافراً به، وتظل الفرصة سانحة على نحو ما للبقاء على قيد الحياة ، بل ربما تتوفر الفرصة كذلك للتواصل مع شخص آخر تقل عنده أيضًا البدائل التى تسمح بحرية الحركة، وفى جميع هذه المسرحيات تبدأ الحرية - لو تحققت - من على حافة اليأس، ولابد من إدانة الإنسان فى هذا الاتجاه المعاصر حتى تتحقق الحرية فى

النهاية، فما يتبقى داخل بنيان الطريق المسدود هو اللحظة الراهنة ، والإنسان على أى حال هو خلاصة الأفعال الحاضرة، وبعيداً عن المنظور التاريخى، يتبقى للإنسان دائمًا قدر من الحرية للتذكر والتخيل وللقيام بالدور أيضًا .

الفصل الثانى

قتل الألم على سرير النهاية

بيتر نيكولز : *التأمين الصحى (أو قصة حب الممرضة نورتون)*

جون آردن : *الملجأ السعيد*

آرثر كوبيت : *الأجنحة*

فى عنبر النساء الكبير - الذى يحوى أكثر من ثلاثين سريراً - لاتشعر النساء بالإستقرار عند النوم فى الوقت المناسب على أى حال سواء كانت الإضاءة موجودة أم لا ، وتظل الكثيرات منهن داخل هذا المكان لفترة طويلة وتشعر الواحدة منهن بالإجهاد داخل المستشفى، وتنام بصعوبة، فالجو خانق، والمناقشات تدور دائمًا حول إغلاق الباب المؤدى إلى الشرفة أو إبقائه مفتوحًا ، وتتبادل بعض النساء المتحمسات الحديث فى جوانب الغرفة، وتناقش كل الأشياء، بما فى ذلك الأسعار والبضائع والأثاث والأطفال والرجال والجيران ، وحتى الموضوعات التى تبعث على الخجل، وتستمر المناقشات حتى منتصف الليل أو الواحدة صباحًا .

ألكسندر سولزينشتين : عنبر السرطان

يتحدث كل من دخل المستشفى عن أمرين : عدم المنطق من جانب الإدارة الذى لايمكن تصديقه ومعرفة المريض فى السرير المجاور بكل شيء عن زميله بصورة تزيد عن أى شخص آخر،حتى زوجته ، وفى سولزينشتين عنبر السرطان، نرى أكثر من ذلك بالطبع، ولكن حتى فى هذه اللحظة من لحظات العيش على الهامش، يؤكد الكاتب الرتابة الشديدة فى الحياة اليومية داخل العنبر الذى يمتلىء بالشخصيات التى تحاول مواصلة العيش، والتى «تناقش كل الأشياء»، ويشغل العنبر كذلك عدد من الشخصيات التى تسأم المرض والتى ينالها الإجهاد والتى تنام بصعوبة، ويكتسب العنبر حياة وشخصية خاصة [١] ، فهو مجتمع من الأفراد يرتدى كل واحد منهم فيه ملابس النوم، ويشعر بالضعف وعدم الثقة، ويخلو عنبر المستشفى عادة من الأسرار، ويقترب بصورة كبيرة من الموت .

.وتدعم المسرحيات الرائجة الاحترام الذى يكنه الناس نحو كل من يرتدى الزى الأبيض، وتعلى هذه المسرحيات من شأن المعجزات الطبية التى تتحقق،والأمراض التى تشفى ويعود عدد كبير من الكتاب المعاصرين مع ذلك لتناول فكرة الحياة داخل المستشفى، وفكرة المرض، ففى الموسم المسرحى عام ١٩٧٩ فقط، عرضت ثلاث مسرحيات من هذا النوع على مسارح برودواى، ونالت جوائز تونى رنارد بوميرانس، وهى مسرحية الفيل لبريان كلارك ومسرحية حياة من هى على أى حال لآرثر كوبيت ، ومسرحية الأجنحة ، وتقوم مسرحية الفيل على قصة حقيقية وقعت لجون ميريك فى إنجلترا فى القرن التاسع عشر، ويصف الرجل تعيس الحظ إنقاذه من براثن بعض المنحرفين على يد د./ فريدريك تريفز الذى يستضيف ميريك داخل المستشفى فى لندن، ويصبح ميريك « ألعوبة» المجتمع فى لندن، وتتطلب المسرحية الكثير من جانب

أما مسرحية الأجنحة التى سوف ندرسها عن قرب فيما بعد فى هذا الفصل ، فإنها تقوم بتتبع الرحلة الداخلية والمسار الجسمى لمريض مصاب بالنوبات، يصارع الشعور بالضياع داخل إطار المستشفى، ويلعب الأدوار الرئيسية فى هذه المسرحيات الثلاثه على مسارح برودواى كل من فيليب أنجليم وكيفين كونواى فى مسرحية الفيل، وتوم كونتى فى مسرحية حياة من هى على أى حال ومارى تايلر مور التى تحتفظ بقوة وصلابة كونتى عندما تقوم بلعب نفس الدور بعد تغيير جنس المريض، أما كونستانس كمنجز، فإنها تقوم بدور المرأة التى تمتهن الطيران، ونرى من خلال اللاشعور لديها صور وأصوات الأجنحة، وتشترك هذه المسرحيات الثلاثه فى نفس الإطار الذى تدور فيه الأحداث (أى المستشفى) وذلك بالاشتراك مع عدد من المسرحيات الأخرى مثل مسرحية رونالد ريبمان المخزن البارد (وهى كوميديا مريرة تدور حول اثنين من المرضى) ومسرحية مايكل كريستوفر ظل الصندوق (وهى ميلودراما تدور فى مركز المرضى الميئوس من شفائهم الذى يقع فى الريف بكاليفورنيا)، وجميع المسرحيات تعرض نفس الفكرة، وهى فكرة العجز، باعتبار ذلك تعبيراً مجازيًا عن عدم قدرة الإنسان على التحمل فى هذا العالم الذى لايستطيع الحركة.

ومن بين كل المسرحيات المعاصرة التى تدور الأحداث فيها داخل المستشفيات، تبرز ثلاث مسرحيات على وجه الخصوص، وذلك لتعقد البناء فيها ، ولوضوح الرؤية الشخصية فيما يتعلق بالتوقف والبرودة فى العالم، بالإضافة لاستخدام المؤسسة كنموذج يقيد الحرية على نطاق واسع، وأول هذه المسرحيات هى مسرحية بيتر نيكولز

أما مسرحية الأجنحة التى سوف ندرسها عن قرب فيما بعد فى هذا الفصل ، فإنها تقوم بتتبع الرحلة الداخلية والمسار الجسمى لمريض مصاب بالنوبات، يصارع الشعور بالضياع داخل إطار المستشفى، ويلعب الأدوار الرئيسية فى هذه المسرحيات الثلاثه على مسارح برودواى كل من فيليب أنجليم وكيفين كونواى فى مسرحية الفيل، وتوم كونتى فى مسرحية حياة من هى على أى حال ومارى تايلر مور التى تحتفظ بقوة وصلابة كونتى عندما تقوم بلعب نفس الدور بعد تغيير جنس المريض، أما كونستانس كمنجز، فإنها تقوم بدور المرأة التى تمتهن الطيران، ونرى من خلال اللاشعور لديها صور وأصوات الأجنحة، وتشترك هذه المسرحيات الثلاثه فى نفس الإطار الذى تدور فيه الأحداث (أى المستشفى) وذلك بالاشتراك مع عدد من المسرحيات الأخرى مثل مسرحية رونالد ريبمان المخزن البارد (وهى كوميديا مريرة تدور حول اثنين من المرضى) ومسرحية مايكل كريستوفر ظل الصندوق (وهى ميلودراما تدور فى مركز المرضى الميئوس من شفائهم الذى يقع فى الريف بكاليفورنيا) ، وجميع المسرحيات تعرض نفس الفكرة، وهى فكرة العجز، باعتبار ذلك تعبيراً مجازيًا عن عدم قدرة الإنسان على التحمل فى هذا العالم الذى لايستطيع الحركة.

ومن بين كل المسرحيات المعاصرة التى تدور الأحداث فيها داخل المستشفيات، تبرز ثلاث مسرحيات على وجه الخصوص، وذلك لتعقد البناء فيها ، ولوضوح الرؤية الشخصية فيما يتعلق بالتوقف والبرودة فى العالم، بالإضافة لاستخدام المؤسسة كنموذج يقيد الحرية على نطاق واسع، وأول هذه المسرحيات هى مسرحية بيتر نيكولز

التأمين الصحى (أو موضوع الممرضة نورتون) ، وقد عرضت المسرحية لأول مرة على المسرح القومى بالأولد فيك عام ١٩٦٩، والمسرحية الثانية هى مسرحية جون آردن الملجأ السعيد التى عرضت على مسرح الرويال كورت عام ١٩٦٠، وتهاجم كل من المسرحيتين المستشفيات ذات المبان الضخمة، ودور المسنين التى تخلو من أى ذرة من ذرات الشعور بالاحترام، وتدور كل من المسرحيتين داخل هذا البنيان المسيطر الذى يقام - كما يرى إرفنج - من أجل رعاية أشخاص غير قادرين لا يلحقون الأذى[٢] ، وفى كل من المسرحيتين ، يخرج الممثل من حدود الدور، ويخاطب المشاهدين بصورة مباشرة، كما تعرض الأغانى والرقصات وسط مجرى الأحداث، وتتداخل الخيالات السيريالية مع مشاهد الحياة اليومية، ويأخذ نيكولز وآردن فى هدم أسطورة الصمت والبطولة فى المعاناة ، ويتناولان فكرة التخلص من المريض للتخفف من الألم ، أما المسرحية الثالثة فهى مسرحية آرثر كوبيت الأجنحة التى ظهرت على هيئة تمثيلية إذاعية لأول مرة عام ١٩٧٦، ثم ظهرت على المسرح لأول مرة، على مسرح ييل، وذلك عام ١٩٧٨، وتستخدم مسرحية الأجنحة إطار المستشفى لتحقيق هدف مختلف تمامًا حيث يحاول الكاتب رفع الروح المعنوية عن طريق تقديم صورة للتجدد والحيوية المتفردة بعد النجاح فى التغلب على الألم .

ومسرحية نيكولز التأمين الصحى وهى مسرحية تتسم بالمرارة فهى أقرب المسرحيات الثلاثة إلى الفيلم التسجيلى، أما مسرحية آردن فهى مسرحية هزلية ميتافيزيقية بما تحويه من خيالات ساخرة، وتحاول مسرحية كوبيت التجريب فى مجال الصوت والصورة، وذلك لإلقاء الضوء على الحالة الداخلية لأحد المرضى، وبالرغم من اختلاف هذه المسرحيات فى الأسلوب والموضوع إلا أنها جميعًا تدور داخل بيئة حقيقية ، بل إن

مسرحيتى نيكولز وكوبيت تقومان على تجربة شخصية أيضًا عن الحياة داخل المستشفى[٣] ، ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن المسرحيات الثلاث تثير فى الذهن الإحساس بعالم مهيمن، وبمكان مخيف داخل بنيان من أبنية الطريق المسدود ، وترتبط جميع المسرحيات عن طريق الاتجاه المسرحى ، وعن طريق إطار المستشفى الذى تدور فيه الأحداث.

التأمين الصحى

(أو قصة حب الممرضة نورتون)

يوضح العنوان أن هذه المسرحية تقوم بالتركيز على موضوعين، فهى تدور أولاً فى عنبر المستشفى، وتقوم بعرض عالم المرض والموت المتجهم، حيث يسير الأفراد- سواء من المرضى أم من الإدارة - وفق برنامج ثابت يسمح بالتعبير عن الألم، كما أن الكاتب يقوم ثانيًا - ومن داخل هذا العنبر الكئيب - ببناء مسرحية من داخل المسرحية الأصلية وذلك لتحقيق التوازن بين الواقعية فى الطب المنظم ، وبين البطولات التى تحدث داخل المسلسلات، وعن طريق ذلك ، تصبح الحقيقة نموذجًا مصغراً للعالم كما هو، أى انعكاسًا ساخراً للحالة التى يسير عليها نظام التأمين الصحى.

ويسير الجانب الطبى فى المسرحية بسلاسة رغم أن الكاتب يلجأ إليه فى محاولة لتخفيف الأثر الكلى الذى يخلفه العمل، والمسرحية فى الأصل مسرحية تليفزيونية تقتصر الأحداث فيها على الأنشطة الطبيعية التى تجرى داخل العنبر، وطبقًا لنيكولز فإنه قد قام بحمل « أصول المسرحية التى كلفته شركة تليفزيونية كتابتها منذ ست سنوات (عام ١٩٦٤)، ولم يحفل أحد بالأمر، وبالتالى طرحتها جانبًا ، وقال الجميع إنها مسرحية تسبب الإحباط، ثم عندما قام نيكولز بمراجعة (سرير النهاية) قبل عرضها على المسرح، فإنه أضاف (موضوع الممرضة نورتون) وذلك لإدخال بعض التسرية على المشاهد[٤] ، ومن الطبيعى ، أن تلك الإضافة تتناسب مع الموضوع الذى

يدور داخل عنبر المستشفى، ولاتختلف الشخصيات والحبكة كثيراً عن الاستعراضات الفكاهية بالتليفزيون [٥]، ومشاهدة التليفزيون - كما هو معروف - أمر شائع للغاية داخل المستشفيات حيث يحول المرضى الانتباه بعيداً عن الألم عن طريق شاشة التليفزيون التى توضع بجوار الأسرة، وتتضح قيمة التليفزيون فى تشتيت الانتباه عند تناول موضوع المرضى المزمنين على وجه الخصوص من داخل إطار المستشفى، وكما يشير أحد النقاد: « فى كثير من المسلسلات الصباحية يظل الطب والقانون أفضل المهن المعروضة، ويحب كتاب المسلسلات موضوع المرض لأنه يمتلىء بالإمكانات الدرامية بالنسبة للشخصيات، وللأصدقاء وللعائلات من حولهم ، وكذلك ، فإن جموع المشاهدين تضم الكثير من المرضى بالمستشفيات أو بالمنازل ممن يقعدهم المرض عن الحركة» [٦] وحتى فى لحظات الهروب من الواقع، فإن مسرحية التأمين الصحى وثيقة الصلة بما يجرى داخل المستشفيات، فعندما لا تحيق بالمشاهد نفس الظروف أو نفس الروتين الكئيب الذى يحيط بالمريض، فإن الخيالات، والنهايات السعيدة التى تعرض بالتليفزيون تمثل نوعًا من أنواع الهروب بالنسبة للمريض، ونوعًا من أنواع الترفيه بالنسبة للمشاهد.

وهذا التداخل بين الحقيقة والوهم - أو التذبذب بين الألم بالعنبر وبين الميلودراما العاطفية- يحمل أكثر من معنى داخل مسرحية نيكولز، ويمثل هذا التداخل بارنيت الموظف بالمستشفى الذى يلعب أيضًا دور المسئول عن قاعة الموسيقى وعن الاحتفالات، ويوضح بارنيت الأمر برمته فى الحديث الأخير الذى يدلى به للمشاهدين: «ترغبون فى الإثارة، ومع ذلك، فهذه هى الحياة، أليس كذلك ياسيدتى؟ وهذه هى الطبيعة الإنسانية، فكلنا يسير على حبل مشدود تحدوه الرغبة فى الأمان، والرغبة فى مزيد من

الإثارة، ولكنكم لم تحضروا إلى هذا المكان للاستماع إلى عبارات فلسفية، أنتم تريدون الحقائق»[(٧)]، وعندما يوضع عنبر المستشفى على هذا الخط الفاصل بين الموت وبين قاعة الموسيقى، يحافظ نيكولز على التوازن بين الخسارة الحقيقية وبين رقصة من رقصات الموت.

وتبدأ التأمين الصحى مثل كثير من المسرحيات الأخرى التى تسير على هذا النهج المعاصر بتسجيل وثائقى للحقيقة تعرضه على خشبة المسرح، وعندما يدلف المشاهد إلى المسرح، فإنه يجد الإضاءة قليلة للغاية، ولاتستعمل سوى لمبة زرقاء تتدلى فى الوسط، ويعتاد المشاهد بالتدريج على جو المؤسسة المعروض أمامه بعد ظهور ضوء النهار، ونرى المرضى يغطون فى النوم داخل العنبر المعروض على المسرح، ونسمع الشخير والتوجعات، ويتفوه بعض المرضى بعبارات غير مفهومة، وتقوم ممرضة قادمة من جزر الهند الغربية هى كليو نورتون بعملها على نحو تجريدى، فتعطى بعض الرعاية الخاصة للرجل الذى يشغل السرير رقم ٥ ، والذى يتناول غذاءه بالقطارة صـ٩ ، وشيئًا فشيئًا، نلحظ الحركات الدالة على أنشطة الصباح وتدخل ممرضة من الممرضات- خارج خشبة المسرح- فى حوار مرح مع أحد المرضى، وتندفع أحد الممرضات إيابًا وذهابًا تحادث المرضى بطريقة طفولية معتادة فى مثل هذه المهنه، ويبدأ المرضى الروتين اليومى، وفى المشهدين الأولين من المسرحية ينشغل المشاهد بهذه المراسم الصباحية التى تجري داخل العنبر المعروض على المسرح، ويبدأ يوم جديد فى هذا المكان المختص بالحوادث، وبالشفاء من الأمراض، ولاترتفع الستار: فهذه المسرحية التى لم تبدأ بعد ، تدور حوادثها بالفعل، ويوضح المشهدان الأوليان سير العمل، وينغمس المشاهد فى مجرى الأحداث المتعلقة برعاية المرضى داخل المستشفى، وعند نهاية المشهدين، يبدأ

المشاهد فى توجيه الأهتمام إلى هذا العالم الذى يتحول سرير المرض به إلى مجال من المجالات العامة التى تسترعى الانتباه.

ويشغل العنبر الفضاء الخالى بين الحياة والموت، حيث يرحل أحد المرضى، ويصل مريض آخر، ولايزعج أى شىء الهدوء المرتسم على الوجوه عند قياس درجات الحرارة أو عند إزاحة قصرية الأسرَّة، ويصبح المرضى بمثابة قبيلة من تلك القبائل الرحل،فهم يأتون ويذهبون، وتبدأ المسرحية فى بالحقيقة بالرحيل والقدوم، حيث نرى كين لاعب الموتوسيكل الذى يشفى من جراء حادث وقع له، وهو يغادر العنبر ، ويشعر كين بالانتصار، ويحاول الاستفادة من الوضع الجديد باعتباره قد أصبح من الدخلاء على ذلك المكان، ويأخذ فى مغازلة إحدى الممرضات، ويتدخل بصورة مضحكة لإفساد أنشطة الروتين اليومى، ثم يقوم بوداع زملائه، ويتمنى لهم جميعًا الشفاء صـ٢١، ويتلقى كين نوعًا من الاستجابات الضعيفة ممن يخلفهم وراءه، فجميهم- ونحن معهم - رهن الاحتجاز داخل هذا العنبر، وندخل مع لوش المريض الجديد إلى داخل هذا النظام، ونتعرف على المرضى الآخرين حين يقوم آش المعلم بالترحيب بلوش، ويعانى آش من قرحة فى المعدة، وسوف يقوم بالتعليق على ما يجرى بالعنبر، ونتعرف على كل مريض طبقًا لنوعية المرض الذى يعانى منه، فرغم أن كل واحد من هؤلاء النزلاء يحمل الاسم الخاص به وله العمل الخاص به الذى يقوم به خارج المستشفى، إلا أنه بداخل هذه المؤسسة، يتم التعريف بالإنسان عن طريق تحديد ما يعانى منه، ونتعرف على كل من هؤلاء النزلاء بصورة فردية بعد أن توصف حالة كل واحد منهم بوضوح من أجل الوافد الجديد.

وبعد أن يلقى آش نظرة على السرير الذى يحمل الآن اسم القادم الجديد، يأخذ فى التعليق على الحياة داخل العنبر، ويخبر لوش : لقد خلا هذا السرير هذا الصباح صـ١٧، بعد أن حاول من قبل تفسير السبب فى ذلك فى لباقة لمريض يغط فى النوم داخل العنبر:

آش :

أمر جدير بالغبطة، لقد ذهب أثناء الليل

فوستر :

فى هذه الحال ؟ مستحيل / هل نقل ؟

آش :

(بهدوء) توفى ، لقد عرفت ذلك حين شاهدت محاولات الإسعاف وآلة القلب... وهذه الحركات الصامتة ... ولكن للأسف فإن ن : ب ج

فوستر :

أمر غريب فعلاً

آش :

قام المسئول بتغسيله ثم سحبه على العربة ..

فوستر :

لعل ذلك هو الأفضل

آش :

نعم ، خلاص سعيد ، وراحة صـ١١

ويفتعل المرضى الآخرون الشعور بعدم الاكتراث إزاء الموت عن طريق إلقاء النكات حول الموت باعتباره « خطوة من خطوات الطريق الصحيح »صـ١٢، وعن طريق تجنب الآخرين تفاديًا للشعور بالأسى.

ويأتى المشاهد إلى هذا الموقف - مثل المرضى على خشبة المسرح- وهو يشعر بالحصانة (وببعض من المقاومة) فى مواجهة فكرة الألم الذى يشعر به الآخرون،

وعندما نسمع عن موت شخص معين بعد فترة من المرض الطويل، فإننا عادة ندلى بملاحظات تسير على نفس الوتيرة مثل « الموت راحة »، وعندما نرى شخصية جذابة تموت داخل مسرحية من المسرحيات، نتوقف عن التصديق، ونأخذ فى البكاء، ويعلق أحد علماء الاجتماع على ذلك بقوله :

فى واقع الأمر ، فإن من يموت هو فرد واحد وحيد ، لكن المجتمع يقوم بواجب المواساة للثكالى، ومن هم على وشك الاحتضار كذلك، وتصاغ الأمور ضمن ملاحظات عامة تقلل من بشاعة الموقف، وعندما يموت الانسان نقول «حسنًا، لابد من الموت يوم من الأيام للجميع»، وكلمة الجميع هنا بديل عن كلمة الإنسان، فالجميع تعنى كل واحد من الأفراد وليس فرداً بعينه، وخلف هذه العمومية تختفى الحقيقة الحتمية وهى أننا سنموت، وبمفردنا، ودون مشاطرة من أحد. (٨)

وتصور مسرحية نيكولز هذا التصرف الشائع فى مجال الموت، وتوضحه، ولايسمح شكل المسرحية لنا بأى نوع من أنواع الهروب العاطفى قد نكون قد إعتدناه من قبل.

ونتعلم فى المشهدين الأولين فى مسرحية التأمين الصحى لغة المرضى ونرى غرفة الانتظار الحقيقية داخل إحدى المستشفيات، وهناك، نبتعد عن الشعارات، ونشهد المرضى على أعتاب الشعور بالألم، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة للمرضى على المسرح، فإن الخلاص السهل يتعذر ، ويظهر الإحساس بالوحدة داخل هذا العنبر المزدحم المنعزل، ونبدأ فى ملاحظة بعض المظاهر الاجتماعية التى تتعلق بالحياة داخل هذا العنبر الذى يتفق فى المسرحية مع النموذج الذى يعرضه جوفمان والذى يسود فيه مايسمى

«العدوى بالتفاعل» ، ويمر النزيل بحالة الانكسار داخل النفس منذ ساعة دخوله، ويفقد السيطرة على جميع المسئولين عنه، وعلى من يعرف ماضيه أو التشخيص الخاص به، ويرغم النزيل على إتباع الأوامر، ويوضع جنبًا إلى جنب بجوار المرضى الآخرين، ويجبر على الاتصال بالآخرين، وقد يرقد أحيانًا بجوار شخص يعانى من سكرات الموت[(٩)]. ونرى المرضى وهم يحاولون الابتعاد عن بعضهم البعض، وتعرض بعض الحيل الدفاعية(مثل الامتعاض، والعدوانية) ، مع بعض من الشعور السطحى بالمشاركة (الشكوى الجماعية من الطعام ومن الخدمة، ومن بعض التفضيلات الأخرى داخل المؤسسة) ، وكل ذلك يساعد المرضى على تحاشى وباء العواطف الإنسانية، فهم يتكلمون فى حرية عن الأعراض المرضية، والأعراض الجانبية، وعن الإدارة، ويقوم آش بحصر الأنشطة التى يشارك فيها النزلاء» وهذا العلاج الذى لا نهاية له، علاج بالكهرباء، وعلاج جسمى، وعلاج مهنى، وتطعيم الخشب بالعاج وصنع السلاسل» صـ١٨ ، ومن الأنشطة المشتركة الأخرى مشاهدة التليفزيون، وعن طريق ذلك كله، يحاول النزلاء فصل أنفسهم عن آلام الآخرين، وإخفاء الرغبة فى العودة للبيت، فهم يشغلون الوقت ويبتعدون عن أية إستفسارات ذات صبغة شخصية، وهذا هو العالم الحقيقى الذى نراه بحق فى مسرحية التأمين الصحى.

ومن المؤكد أن التأثير التجريبى لمسرحية نيكولز كان سيقل لو حاول نيكولز من جانبه أن يقصر المسرحية على غرفة من الغرف الخاصة داخل إحدى المستشفيات، أو أن يكتفى بالتركيز على الحياة الخاصة لواحد من النزلاء بالعنبر كما يفعل كوبيت فى مسرحية الأجنحة مثلاً ، ولكن نيكولز يفضل أن يضع المشاهد فى قلب العنبر الذى يتفاعل فيه المرضى مع هيئة الإدارة، ومع هيئة التمريض، وبالتالى يعيد نيكولز

صياغة الاستجابات التى نشعر بها إزاء مايدور ، فهو يقوم بإعطاء لمحه عن حياة تلك الشخصيات وتقتصر معرفتنا عند حدود معرفتهم الحالية ببعضهم البعض، ونحن نعرف ريس على سبيل المثال، عن طريق الصورة الردائية التى يرسمها آش أمام المريض الجديد عن هذا الطبيب المسن القادم من ويلز: «رقم ٨٢، نوبة، وشلل جانبى، ويبدو العقل سليمًا تارة كأنه جرس، وتارة أخرى يقع فى قبضة وهم يتعلق بأحد سيارات الأجـرة ، ولابد له أن يعـرف أنه لن يخـرج حـيـا من هذا المكان، لكنه لايستسلم»صـ١٦-١٧.

وتمسك المعاناة الجسدية بتلابيب الروح الإنسانية وفى هذه الحالة من حالات الاحتجاز النفسى على المستوى الفردى، يحاول كل من فى العنبر بمسرحية التأمين الصحى أن يتحمل مايدور بمفرده، وتلتزم هيئة التمريض من جانبها بضبط النفس عند التعامل مع المرض، فهى تقوم بعلاج المرض دون الناس، وبالتالى تظل الهيئة على البعد من الناحية العاطفية، فالأمر لايعدو كونه أداء لمقتضيات المهنة بالنسبة لهم، ويعتقد مثل هؤلاء العاملين بالمؤسسات الشاملة أن باستطاعتهم أداء المهام المنوطة بهم بصورة أفضل إذا لم تلوثهم أى من المشاعر الشخصية[١٠] ، وربما يفسر ذلك لماذا نشعر بالبرودة التى تسرى داخل هذا العنبر حيث يتوجس الناس من أن ينصب اهتمامهم على الآخرين بصورة تحمل بعض العمق.

ويجذب الانتباه العادات الغريبة المعتادة التى تصاحب المرض، وموقف الممرضات إزاء ذلك، ويعرض مايدور بطريقة مضحكة وأمينة على خشبة المسرح، وعلى الفور، يبرز الدكتور ريس باعتباره ضحية من ضحايا هذا الاستبداد من جانب المؤسسة والأصحاء ضده وتؤيد، الممرضات ريس العجوز، ويقمن بإعطائه المهدئات، ويجمعن

عينات البول منه مع تذكرته دائمًا «بأنه المريض وليس الطبيب»، وتطلب الممرضات منه أن يرقد بالفراش مثل «الولد المؤدب» صـ١٦ ويعامل ريس كالطفل فى تلك المعاملات اللفظية، ويجد نوعًا من الهروب فى الإصرار على الوهم الذى يلح عليه، وعندما تستحثه ممرضة للقيام بروتين النهوض وهى تقول «إصح إصح .. قم وابتسم»، فإنه ينظر ناحيتها بحسم، وهو على يقين بأن الفاكس فى طريقه حتى يعود إلى المنزل صـ١١، ولايستطيع المرضى الآخرون التسلل خارج المواقف التى يحيونها بنفس الكيفية، رغم أن فوستر من جانبه يضع سماعات الأذن كنوع من أنواع الانسحاب، ويلزم أن يواجه المريض دائمًا محنة التخلص من الآدمية داخل هذه المؤسسة المتطفلة غير المعروفة التى تشير الممرضة فيها لنفسها بإستعمال ضمير الغائب، والتى يعامل فيها الرجال مثل الأطفال الصغار الأشقياء فى دار الحضانه، وفى لحظة من اللحظات، تعترف الممرضة ليك بالفعل أمام المشاهدين أنهم «جميعًا يبدون على شاكلة واحدة بالنسبة لى» صـ١٣.

والموقف بالمسرحية قريب مما يحدث بالفعل خاصة فيما يتعلق بإظهار القلق وعدم الارتياح اللذين يصحبان الإقامة بالمستشفى، وترغم الإقامة بالمستشفى المريض على الاعتماد على الغرباء الذين يمارسون مهام العمل، كما أن المريض يخضع عادة لعدد من الفحوص الغامضة والكشوف المحرجة، ومثل أى نزيل آخر داخل مؤسسة من المؤسسات الشاملة، يفقد المريض الاستقلالية، ويلزم أن يستسلم للمطالب الجسيمة، الناجمة عن المرض، فليس باستطاعته تحقيق الاكتفاء الذاتى، ويبدو المريض بالتأكيد عاجزاً وهو يرتدى ملابس النوم، ويصبح مجرد حالة من الحالات المدونة على اللوحة التى تتدلى على كل سرير، وفى دراسة بعنوان **المرضى أناس : دراسة اجتماعية طبية للمرض المزمن،** تشير مينافيلد إلى كل مايقوم نيكولز بتوضيحه منذ بداية المسرحية :

عندما يدخل المريض إلى المستشفى، فإنه يدخل إلى عالم يختلف تمامًا عن العالم الذى اعتاده، ويتعلم المريض العيش فى هذا العالم وأن يصبح جزءًا منه ، فالمبانى الضخمة، والطرقات الطويلة، والآلات غير المألوفة، والملابس البيضاء للأطباء والممرضات، والمرضى الآخرون، كل ذلك غير مألوف له ويجلب الحيرة والخوف، وبالإضافة لذلك، يفقد المريض السيطرة على مصيرة، ويتخلى عن التحكم فى أبسط الأمور اليومية اللازمة له مثل متى ينام ومتى يصحو، وماذا يأكل، ومتى ، ومن يخالط ، وهل تبقى النوافذ مفتوحة أم مغلقة، وبقية الأشياء البسيطة الأخرى فى الحياة اليومية العادية التى لايستطيع التحكم فيها طبقًا لرغباته وطبقًا لما اعتاده أو يحبه ويكرهه، فكل ذلك تحدده هيئة خارجية يلزم أن يخضع لرأيها دون مناقشة ودون أى اعتبار لما قد يفضله.

وكما توضح فيلد أيضًا ، فإن «كل إجراء جديد ... يمثل تهديداً للمريض باعتبار ذلك من الأمور المجهولة له، ولا يتوجس المريض بسبب الألم وعدم الارتياح فقط، بل إنه يتوجس بصورة أكبر مما قد تقوم هذه الإجراءات بالكشف عنه» (١١) ويقع المريض فى هذه المحنة التى تؤدى إلى نوع من عدم التوازن وإلى ضرورة الاعتماد على الآخرين بسبب التعاطف الدخيل غير الشخصى من جانب هيئة التمريض أثناء الجولات الصباحية، ويتضح بجلاء اختفاء الخصوصية فى هذا المكان، وتشق واحدة من النساء ترتدى فستان يزدان بالزهور وقبعة بيضاء الطريق فى العنبر بطريقة منتظمة، وتقوم بإعطاء موعظة وبطاقة لكل نزيل، وتتلقى المرأة العجوز بنفس الكلمات أيضًا لمريض

يعانى من الغيبوبة، وفى تلك الكوميديا السوداء، تقدم المرأة وسيلة الخلاص من هذه المعاناة الانسانية: «طاب صباحك، وأهلاً وسهلاً ، عندى رسالة لك أعطاها الله لابنه المولود من أجل إنقاذ البشرية- أى أنت وأنا وكل الناس، إنك تحتاج فقط للإيمان حتى تحصل على الحياة الأبدية، فليباركك الرب، وليشفيك عما قريب» صـ١٤ ، ومثل المرأة العجوز التى تصف الدواء الشعبى الذى يعالج جميع الأمراض، فليس لدى المرضات فى مسرحية التأمين الصحى سوى رسالة واحدة، وسوى سحنة واحدة تواجه الواحدة منهن المريض بها داخل العنبر .

وتتضح العزلة،والبعد عن المشاعر الشخصية بصورة مرئية فى المشاهد الافتتاحية بالمسرحية بما تحمله من برودة تجعل الدم يتجمد فى العروق، ويقوم آش بالتعليق من جديد، ويلفت الانتباه إلى المعانى الرمزية فى الترتيبات التى تتخذ لتنظيم الفضاء داخل العنبر، وبعد أن يرتدى آش المريض الجديد ملابس النوم، والخف، والروب، وتتحدد هويته كواحد من النزلاء يقول آش : « لو وضعوك بالأسرة آخر الحجرة فكن مستعداً لمواجهة الخالق... وكلنا نبدأ قرب آخر الحجرة، ثم نبقى تحت الملاحظة، ونشق الطريق حتى نصل إلى تلك النافذة البعيدة بجوار الشرفة» صـ١٧، ويبقى المشاهد على دراية فى هذه الفصول الأولى بالتحركات الرمزية التى تدور على خشبة المسرح، والتى تشير إلى التقدم الذى يطرأ على المريض أثناء العلاج .

وبعد المشهدين اللذين يتناولان هذه الأعمال الروتينية، يدخل بارنيت لأول مرة، وذلك فى بداية الفصل الأول ، المشهد الثالث، ويقابل ظهوره بالضحك والتهليل من جانب المرضى، ويدخل بارنيت بسرعة وهو يدفع الكرسى المتحرك ويأخذ فى توجيه الكلمات للمشاهدين (صـ٢٢ ، ٢٣، ويقوم بعدد من الحركات المعدية داخل تلك المؤسسة

الكئيبة، ونشعر بالتنوع الذى نحس به عادة داخل قاعات الموسيقى، ولايكاد المشاهد يصدق مايراه، ويسحب بارنيت المشاهد فى هدوء حتى تتولد لديه عدد من الاستجابات الجديدة، ويأخذ فى الحديث بلباقة وبنوع من المزاح، ويتجاهل الحائط الرابع امامًا، وفى هذا الصدد ، فقد قام ليونارد فراى الذى لعب الدور بنيويورك عام ١٩٧٤ بإرتجال بعض الكلمات الكوميدية أمام الجمهور بين الحين والآخر (بينما لعب جيم ريل نفس الدور فى لندن).

وباعتباره من العاملين المسئولين عن المرضى داخل المستشفى، بالإضافة إلى مسئوليته عن إقامة الحفلات، يدور بارنيت فى عالمين على المستوى الدرامى ، ويندفع جيئة وذهابًا حتى يستطيع تلبيه الحاجات الجسمية للنزلاء، وحتى يوفر لهم كذلك جانبًا من جوانب التنفيس عن المشاعر، وبالصفه الأولى، يستدعى بارنيت كثيراً عند وقوع حالة من حالات الطوارىء، وبالصفة الثانية، فإنه يقوم بتوفير أحد العروض الموازية التى تهدف للترفيه عن المرضى فى هذا العالم الذى يفتقر إلى البهجة .

وهذا الاختيار من جانب نيكولز، والذى يجعل بارنيت الرابطة بين الواقع وبين الخيال داخل المؤسسة، اختياراً منطقيًا، فعادة مايلعب الموظف المسئول عن الأمن دوراً غير مهم فى التسلسل الهرمى داخل المؤسسات الصحية، ويترتب على ذلك، بعض من التحرر فى السلوك، أو مايطلق عليه جوفمان «الابتعاد عن أداء الدور»، ويشير جوفمان فى معرض مناقشته حول «وظيفة الابتعاد عن الدور فى عالم الجراحة» أن الكوادر الصغرى تستطيع الابتعاد عن أداء الدور، «ولا ينشأ ذلك من مجرد إبداء التذمر، بل إن الفرصة تتوفر لديهم أيضًا للحصول على بعض التحرر الذى لايستطيع أن يناله الشخص المكتمل اجتماعيًا »، وعلاوة على ذلك تحدث فى رأى جوفمان عدد

من الاشارات الأولية تنم عن الابتعاد عن أداء الدور، وتدور هذه الاشارات فى إطار مهنى بحت :

يتلقى المرؤوس الأوامر والاقتراحات من رؤسائه ويلزم له أن يتكيف مع الموقف طبقًا لما هو محدد له من قبل رؤسائه، وأثناء ذلك، قد يلجأ المرؤوس إلى استخدام بعض العبارات التى توضح أنه لايخضع تمامًا للترتيبات المتوقعة منه، رغم أنه يظل بالطبع حريصًا على عدم تهديد الرئيس المسئول عن إدارة الموقف، وقد يأخذ المرووس أحيانًا فى إلقاء النكات، أو فى المزاح أو التمتمه ، وهو مايكشف عن البعض من نفسه، ويبتعد به أيضًا عن الدور الذى تفرضه عليه ظروف الموقف الحالى الذى يمر به (١٢) .

وبهذه الطريقة، يتفق مسلك بارنيت غير السليم تمامًا مع الوضع الذى يجد نفسه فيه داخل سلم الإدارة بالمستشفى، والذى يعرض أمامنا على خشبة المسرح بأمانة، وينجح المسئول عن الصيانة فى المسرحية أن يبتعد بذاته عن الدور البسيط الذى يقوم به، وذلك عن طريق الحركات المضحكة التى يقوم بها للسخرية من الآخرين أثناء أداء عمله، ويلعب بارنيت بالفعل دورين، يهدف كل واحد منهما إلى محاولة الابتعاد عن الدور داخل هذا العالم النمطى، ويقوم جوفمان بشرح « تعدد الأدوار» الذى نجده داخل مثل هذا النظام:

يساير الشخص الذى يقوم بإلقاء النكات أو الهمهمة أو السخرية الجو السائد فى الموقف و مع ذلك، فنحن نعرف تمامًا عن طريق الأنشطة

الدائرة نوعية الأدوار المسئولة عن سير الأمور بالموقف، وهذه الأدوار توفر الإطار اللازم للابتعاد عن أداء الدور... ويوفر التفاعل الفرصة لأداء كل من الموقفين فى نفس الوقت، فالمهام تتفق مع التحديد الرسمى للدور داخل الموقف، بينما توضح الإشارات المستخدمة أن الشخص لايوافق تمامًا على أن يحصر نفسه داخل الإطار الذى يفرضه الدور عليه [١٣].

وبطبيعة الحال فإن دور بارنت له مغزى مسرحى مهم وبالإضافة للدور المزدوج الذى يلعبه بارنيت باعتباره من رجال الإدارة، وباعتباره من الظرفاء داخل العنبر، فإن له ضرورة مسرحية أخرى أيضًا، ويخفف دخولة من حدة التوتر لدى المشاهدين، ولدى النزلاء بالعنبر، حيث يلزم أن يجد نيكولز طريقة يستطيع المشاهد بها أن يتحمل المعاناة، وفى مسرحية السفينة الشراعية يعتمد الكاتب على دقة الوصف، وفى مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء، يسير السرد فى خط واحد، لكن الروتين بالمستشفى قريب منا، وهو روتين بطىء الحركة يخلو من القدرة على إحتواء الآخرين، ومثل مسرحية مارات/صاد، فإن التأمين الصحى تحتاج إلى أن تخرج من نطاق هذا العالم الموحش المعروض على المسرح، وذلك للمحافظة على إهتمام المشاهدين، ولاجتذاب الناس إلى الحضور إلى المسرح، ومايقوم به بارنيت من حركات بهلوانية يخدم هذا الغرض، حيث يمتزج أداؤه للعمل بعدد من المحاولات للإضحاك، ويصبح بارنيت المحور الذى تتحول عنده الحقائق العابسة فى مسرحية التأمين الصحى إلى الناحية الرومانسية فى مسرحية موضوع الممرضة نورتون، ويأخذ بارنيت فى قراءة قصة من القصص تدور داخل مستشفى من المستشفيات بغرض إدخال بعض البهجة فى حياة هؤلاء الناس الذين توقفت حياتهم داخل العنبر.

ويشرع بارنيت فى قراءة الجزء الأول من ملحمة الهروب التى تتعلق بالحب، وبإنقاذ الحياة ص٢٦، وتحاكى البطولة فى القصة النوع الرائج من البطولات الذى نجده بالمعسكرات، ويقوم بارنيت بتمثيل القصة عن طريق استخدام إشارات يغالى فى أدائها على المكان المخصص لعرض مسلسلات التليفزيون على المسرح، وفى الإخراج المسرحى الأمريكى على يد أرفين براون (أولاً على مسرح لونج هوارف فى نيوهافن ثم على المسرح فى نيويورك عام ١٩٧٤)، يتم إدخال عنصر «المعسكر» على هذه المشاهد عن طريق استخدام بارنيت لميكروفون يحمله فى يده، وفى الحقيقة، يمثل تحويل هذه القصة إلى مسلسل تليفزيونى فى الإخراج الأمريكى للمسرحية تطوراً مسرحيًا طيبًا من كل الوجوه، ويرى النزلاء والمشاهدون معًا كل حلقه فى هذا المسلسل الذى يقوم بارنيت بتمثيله، وبالتدريج، تختفى مشاعر الألم الذى يحس به المرضى عند مشاهدة عرض (موضوع المرضة نورتون)، وفى الفصل الأول المشهد الرابع يعد بارنيت الجزء الأول من ذلك العرض، وكما يحدث فى المسرحيات الأخرى التى تسير على النهج المعاصر، تقل التحركات الفعلية، ويقوى الخيال ، وينشأ نوع من الخيال الجمعى من خلال اللاشعور:

بارنيت :

يدق الجرس بجوار السرير وتستيقظ الممرضة كليو نورتون وسط النهار فجأة، وتشعر بالحيرة، وتمر بعض اللحظات، قبل أن تدرك أنها بغرفتها فى مكان سكنى الممرضات (تجلس إحدى الممرضات فى السرير وتقلد القصة)، وينسدل شعر الممرضة، وتتكور على السرير، وتقذف بالملايات فى غضب ، ثم تمد ساقها على السجادة الصغيرة بلون القهوة التى أحضرتها معها من جاميكا منذ سنوات طوال، وتصل يداها إلى المعطف المنزلى الذى تلفه حول جسدها الصغير... وفجأة تشعرَ بالغثيان وترتمى على السرير .

إحدى الممرضات :

ما الأمر يا كليو نورتون على أى حال .

بارنيت :

سألت نفسها بغضب ، لكن دقات قلبها المتسارعة تخبرها .

إحدى الممرضات :

. نيل

بارنيت :

فى ظلمة الليل، وداخل العنبر، تلتقى أصابع الدكتور نيل بويد مع أصابع نورتون وتفتر ملامح وجهه الصارمة عن إبتسامة، وتلتقى عيناهما معًا وتتباعدان .

إحدى الممرضات :

هذا غير كاف

بارنيت :

أخذت نورتون فى تأنيب نفسها بشدة ويمثل الجزء الأول باقى الحلقات رغم بساطته ونغمته المتوتره، وينتهى كما هو معتاد بتوجيه عدد من الأسئلة الحائرة بمصاحبة الموسيقى، ويتسمر ويتجمد المرضى فى مكانهم أمام ما يجرى

ليك :

لكن ياجويس، ألا يقف السيد بويد العجوز- والد الدكتور الشاب- ضد فكرة الزواج المختلط.

سويت :

نعم، وهو ضد ذلك تمامًا

ليك :

لكن ياله من جراح من «نورث أوف بوردر»

سويت :

ماهر يابيث، ويستحق التهنئة من جانب الممرضة ماكفى

ليك :

لحظة يا جويس، فالدكتور نيل يقوم باحترام والده بصورة غير عادية

سويت :

وأيضًا يابيث ، مستر بويد أرمل

ليك :

أتعجب .....

سويت :

هل تعنى

بارنيت :

ويأخذان فى التحديق نحو بعضهما البعض ص٢٩

وهذه هى البداية بالطبع، ثم تنهمر مشاهد الحب والتشويق فى بقية الحلقات بالمسلسل، وتسخر (موضوع المرضة نورتون) من هيئة التمريض عندما تحاول تجنب إبداء المشاعر تجاه المرضى بالعنبر، وفى مسرحية نيكولز الأساسية، تتمثل هيئة الإشراف على صورة شخصيات غير رئيسية تأتى من خارج العنبر بين الحين والآخر (وهو مايعكس بالضبط الزيارات القصيرة التي يقومون بها فى العنابر الحقيقية)، لكن هذه الشخصيات المسئولة تظهر بصورة أكبر فى (موضوع المرضة نورتون)، والممرضة نورتون نفسها من كبار الممرضات داخل هذا المسلسل الذى يعرضه بارنيت، أما الممرضة ماكفى التى تقف على طرفى نقيض مع البطلة، والتى ترتبط بنهاية سعيدة مع الدكتور بويد العجوز، فإنها تشغل المنصب التالى لمنصب كبيرة المشرفات بالمستشفى، ويسقط المرضى فى حلم من أحلام اليقظة يتعلق بالأطباء وهيئة التمريض داخل هذه التوليفة الجميلة التى يقوم بارنيت بعرضها، ويمثل هذا المسلسل الساخر بالتأكيد مايدور فى رأس المرضى حول الأطباء وحول الممرضات بالفعل.

ويعرض هذه القصة المسرحية، يفى بارنيت أيضًا بمهام عمله باعتباره من القائمين على أمر معاونة المرضى، فالعرض يساعد المرضى على طرد فكرة الموت من أذهانهم لبعض الوقت، وعلى مستوى التسجيل الوثائقى للأحداث، يبقى للمسلسل الذى يعرضه بارنيت دور وظيفى داخل العنبر أيضًا، فهو يلبى الحاجات العاطفية لدي النزلاء، تلك الحاجات التى لايستطيعون التعبير عنها بسبب العجز والاعتماد على الآخرين، وبالتالي ، يتم إعلاء هذه المشاعر عن طريق الخيال التليفزيونى، وينسى المرضى عند نيكولز متاعبهم بعض الوقت مثل أى جموع من المشاهدين، وكما يرى دونالد م . كابلان أثناء مناقشة (الأثر العلاجى النفسى للتليفزيون) فإن ما يعرض يلبى الحاجات النفسية التى تتعلق بالتحرر من المثيرات، وبالنكوص نحو مرحلة لا تتسم بالصراع، فالتليفزيون «هدية من السماء للأشخاص دائمى القلق بسبب النشاط الزائد- ممن يمرون بأزمات شخصية، وباختصار، فإن التليفزيون دواء ناجح، لكن كابلان يحذر أيضًا أن التليفزيون «يعتبر غير ضار بالناس حاليًا مثلما كان الأفيون والمورفين يعتبران غير ضارين فى إنجلترا فى القرن التاسع عشر من قبل عند علاج السعال، والخطر العاطفى عامة نوع من أنواع التهديد للجمهور» [١٤] ، ولكن داخل العنبر، وبجرعات مناسبة يحددها بارنيت، فإن التأثير الدوائى لما يعرض على شاشة التليفزيون فى مسرحية التأمين الصحى غير ضار، وتهدأ التوجعات بعد كل جرعة من الجرعات، ويقع المرضى تحت تأثير هذه الميلودراما التى تدور حول الموت والحياة والتى تقوم أشخاص كاريكاتورية بتمثيلها ، ويسعدون بالفعل بما يرونه من نظرات وإشارات وتضحيات، وبكل هذه الكليشيهات المنمقة التى تعرض أمامهم.

ومن الطبيعى أن يتولد لدى المشاهد رد من ردود الفعل أكثر تعقيداً فيما يتعلق بهذه القصة الفرعية داخل تلك المسرحية التى أدهشت النقاد فى كل من إنجلترا والولايات المتحدة بتناولها غير العادى لموضوع حساس يتعلق بالوضع الصحى فى بريطانيا (أو دول العالم الحديث) ويشير رونالد برايدن فى ملحق (الأوبزرفر) على سبيل المثال أن مسرحية «التأمين الصحى ليست بمسرحية، بل هى مجرد تسجيل وثائقى مبالغ فيه يسخر من الطب والشفاء، يقرن الحقيقة بالخيال[١٥]»، ورغم أن المسرحية نالت جائزة نقاد المسرح بلندن، وجائزة صحيفة الإيفننج ستاندارد عام١٩٦٩[١٦]، إلا أن المعالجة الساخرة لموضوع الرعاية الصحية فى بريطانيا تترك أثراً غير طيب عن بعض النقاد، وتحذر فاريتى من محاولة المزج بين الطبيعية فى تصوير العنبر، وبين حبكة موازية تدور داخل الحبكة الأصلية تتعلق بموضوع الممرضة نورتون ، وتسمح هذه الحبكة الجديدة لعدد من الممثلين بلعب أدوار مزدوجة، ويشعر المشاهد ببعض اللحظات الممتعة، رغم أن هذه الوسيلة تظل مفتعلة وغير مستساغة إلى حد كبير[١٧].

وتنال المسرحية نفس الاستقبال المتحير فى أمريكا، ويحذر كليف بارنز من أن هذا العمل ليس بالمسرحية التى تعرض أمام المرضى أو أى شخص آخر ينوى الدخول إلى المستشفى، رغم أن الجانب المرح فيها يقوم بتنظيف النفس، ومع أن نيكولز يتخذ موقف التشاؤم إلا أن المسرحية تنجح بطريقة من الطرق فى أن يخرج المشاهد بعد رؤية العمل وهو يشعر بالبهجة، أو على الأقل، يبدأ التفكير فيما يراه[١٨].

وتكمن قيمة (موضوع الممرضة نورتون) فى التأثير الذى تمارسه حيث يرغم نيكولز المشاهد على أن يستجيب فى الأساس للموقف الحقيقى الذى يراه داخل مسرحية

التأمين الصحى، ويضحك المشاهد على المعاناة البديلة، وعلى الأدوية التى تحقق الشفاء فى (موضوع الممرضة نورتون) ويتوقف عن ذرف الدموع على مايدور فى (التأمين الصحى)، وتشتيت الانتباه يدخل المتعة، ويرفع المسرحية الأساسية إلى مستوى لايمكن أن يتشتت الانتباه فيه، وتزداد الوقائع التسجيلية داخل المسرحية، ويصبح بارنيت المشرط الذى يضعه الكاتب فى يده، وتقوم المسرحية بفرض دوره فى مشاهد كوميدية قصيرة، وهو دائمًا فى الجوار يعنى بأسرة الموت داخل المستشفى، ويشبه الحرباء فى تقلباته أحيانًا : فهو يشرف على الاحتفالات، تارة، وتارة يلعب دور المهرج الذى يهتم بالموسيقى وتارة أخرى يقوم بالسرد ولكنه بالتأكيد ليس بالممرض الذى يتبع الأوامر فحسب، ويأكل من هذه الأدوار، يمثل بارنيت على الناس، وهو موجود على الدوام خارج الإطار الحقيقى فى مسرحية التأمين الصحى، وخلف المشاهد التى تعرض فى (موضوع الممرضة نورتون) أى أنه بأختصار الصلة التى تربط بين أجزاء العمل برمته.

ويدفع بارنيت المشاهد إلى الضحك رغم إرادته باعتباره من المهرجين المهتمين بالموسيقى، ويجسد الطاقة المختزنة داخل المسرحية، والتى تنطلق فى أرجاء هذا المستشفى الذى يبدو حقيقيًا بصورة كبيرة، والذى يظل بالطبع خيالاً مسرحيًا، ونحن لانود الضحك على مشهد القيام بتجهيز إحدى الجثث، لكن بارنيت يؤدى العمل بلهفة، وتحيل الألفاظ التى يستخدمها العمل بالمشرحة إلى نوع من الأعمال التى تجلب البهجة:

> **لا ، لكن بجدية ... أحب أن أرى الأجهزة وهى توضع بعناية مثل معدات الشاى كل جهاز فى مكانه مع قطعة قماش بيضاء نظيفة...**
> **يزيح قطعة القماش ويأخذ فى تسمية المعدات على : اغسل الأنبوية**

والأسفنج وفرشاة الأظافر ، وهنا الموس والمقص والقطن والصوف والصابون الطبى والكفن.... وعلى أى حال أتلقى المكالمة، العنبر هذا أو ذاك، والسرير هذا أو ذاك، وترتفع الستائر... ثم تنزع ملابس المريض أولاً، وبعد ذلك يغسل الجسد، وتقطع الأظافر حتى لا تتعلق بالكفن، ويحلق الوجه وشعر الرأس، ويمشط مايتبقى منهما، فلا يود الأقارب الشعور بالحزن على شخص رث الهيئة، ثم القطن والصوف هل يستطيع أحد إخبارى ماذا أفعل بهما (رد فعل تجاه سيدة من المشاهدين) أنت على حق ياسيدتى، على حق تمامًا، لقد قمت بهذا العمل طيلة حياتك، ولأول مرة أتلقى الإجابة الصحيحة غير السوقية ص٤٠.

ويخاطب بارنيت المشاهدين ويوجه أسئلته إليهم، ويلفت الأنظار إلى العمل بالمشرحة، وبعد ذلك، يقوم بطريقة مضحكة بتوضيح أسرار عملية حلق المرضى، وفى هذه اللحظات من الكوميديا السوداء، يتناول بارنيت هذه الأمور مثل حلاقه شعر المرضى قبل إجراء العمليات بنوع من الدعابه ، ويبتعد المشاهد عن الجدية المألوفة فى مشهد الوفاة، ويقوم بارنيت بسد الفتحات أو النقاط التى تسيل منها سوائل الجسم... فتحات الأنف، وفتحات الكعك، وفتحات الأذن أو أية فتحات أخرى، شكراً ياسيدتى، شكراً حقيقة ص٤١، وبعد ذلك يبدأ بارنيت فى إدخال الطمأنينة على المشاهد بجدية مفتعلة من جديد :

لا ، لا أود أن أعطى الانطباع الخاطىء- وأنا بالتأكيد أتحدث عن كل زملائى بالمهنة - حين أقول إننا نظهر كل احترام ممكن لشخص المتوفين فقد نكره منظرهم وهم أحياء، لكن ما إن تصعد روحهم للسماء، فإننا

نقوم بكل مايتحتم عمله من واجبات، ولا أعلم مايدور برؤوسكم لكننى أجد أن هذه الفكرة قد تخفف عنكم بعض الشيء صـ٤١ .

ونرى بارنيت وهو يؤدى عمله بالفعل، ونراه وهو يتعامل مع المتوفى بنوع مضحك من أنواع عدم الاكتراث، ويصدم هذا الانتهاك اللفظى لحرمة الموتى نفس المشاهد، وينتزع الضحكات من الصالة.

وعلى مستوى الدقة الطبيعية التى تظهر طوال المسرحية، فإن المتوفى شخص يلزم تنظيفه والخلاص منه، ويبدو أن بارنيت قد تمرس فى هذه المهنة، وهو يستبدل العاطفة بعدم الاكثراث، ويرى جوفمان فى دراسته عن «الابتعاد عن الدور» ضرورة تشتيت الانتباه لتخفيف حدة التوتر فى المواقف العنيفة، ففى غرفة العمليات بالمستشفى على سبيل المثال يصبح المريض تحت تأثير المخدر مصدراً للنكات دون أدنى احترام :

أثناء العملية يعامل جسد المريض باحترام كبير من الناحية المهنية... كما لو كان هذا الجسد شيئًا مقدسًا بغض النظر عن المستوى الاقتصادى الاجتماعى لصاحبه لكن بعد إجراء العملية الأساسية تلاحظ بعض الأفعال التى تنتهك عن طريقها حرمة المريض [١٩] .

وبالرغم من ذلك ، فإن قيام بارنيت بتجهيز الجثة دون إبداء لمشاعره أمر شائع بل وصحيح أيضًا داخل إطار المستشفى [٢٠] ، ولا يتمادى بارنيت فى إظهار الابتعاد عن أداء الدور، فالمتوفى فى مسرحية التأمين الصحى هو الدكتور ريس العجوز الذى تعاطف المشاهدون طيلة الوقت مع نضاله حتى يموت فى كرامة، ويعمل المستشفى على حرمانه من أن يحظى بهذا النوع من أنواع الموت، ويسجى جسده الميت الآن على خشبة

المسرح، ويجلب نيكولز ساحره الخاص حتى يختفى هذا الجسد بعد عمل من أعمال السحر التى تجرى فى الحياة العادية كل يوم.

وخلال المسرحية، يداعب بارنيت الموت، وتتبادل مشاهد الموت الحقيقى البطىء الهادىء مع خيالات التصدى للموت، ويخلق نيكولز تأثيراً مأساويًا هزليًا يسمح له بالتعبير عن موضوع المسرحية، وفي المشهد الثانى بالفصل الثانى على سبيل المثال، يحال السيد ماكى وهو عجوز فى السبعين يعانى من سرطان المعدة يحال بسرعة إلى عنبر النهاية، وقبل ذلك بفترة، يفصح الرجل عن رغبته فى الموت، وهى نفس الفكرة التى يقوم بتمثيلها فى المسرحية :

تنتابنى الرغبة فى النوم وفى يوم من الأيام السعيدة لن أعود... لكن دائمًا أسمع من ينادينى حتى أتناول الشاى... أو زجاجة الدواء... وما أريده هو تناول جرعة زائدة... ومازلت معنيًا بالتعامل مع هذا الألم... ولن يقوموا بقتل أى خنزير بالصورة التى يفعلونها الآن... هل يجب حقًا توفير عيادات يحصل الإنسان فيها على الموت كما يحصل على كتاب من المكتبة صـ٧١.

وفى المشهد التالى، ترمق رئيسة الممرضات سرير السيد ماكى وهى تشعر بالانتصار، وتسير فى العنبر وإحساس بالكفاءة يغمرها، ويتبع خطواتها أفراد الهيئة بتسلسل هرمى، والاجراء الذى يقومون به من المراسم التى تعبر عن تسلسل السلطة، وتسلسل الأوامر، وتعلن الرئيسة أنه يلزم إزاحة السرير الذى يخلو فهناك «إتجاه لتجديد كل مبنى العنبر وهو أمر أثق أنكم تقدرون أنه قد تأخر كثيراً عن موعده»

صـ٧٩، وعلى المستوى المسرحى، فإن لهذه الخطة تأثير هائل، ويخلو المسرح عند نهاية المسرحية من الأثاث تقريبًا، ويصبح مثل المكان المهجور الذى يتركه أصحابه.

ويعلن بارنيت وفاة ماكى، ويطلب كشافًا قبل أن يعلن الخبر، ويصف بارنيت بالتفصيل الممل، وعلى نحو إذاعى، مايجرى وراء الكواليس:

فى النهاية توقف قلب السيد ماكى عن العمل ثلاث مرات ثم عاد للنبض ثلاث مرات، وتوقف من جديد عند إحضار جهاز التنفس الصناعى، وتجرأ أحد الموجودين على القول بأنه يوم عمل صعب... وإنى على ثقة أننى أتكلم نيابة عمن عرفوا الرجل فى الحياة عندما أقول إننا سوف نتذكره باعتباره رجلاً عجوزاً كريهًا يتصف بسوء الطبع. فالشفاة فى حالة من الإهمال والأذن حمراء وتحدق العينان الحاقدتان من وجه ملىء بالضغون، ولكن انتهى كل شىء الآن، وانحسر الجلد، وظهر وجه جديد أكثر شبابًا ونستطيع أن نرى كيت - ويستطيع شخص ما أن يتذكره ولو لمرة واحدة صـ٨٠.

ويتذكر المشاهد الألم المستمر الذى أحس به ماكى، والآراء التى أبداها حول التخلص من المريض لتخفيف آلامه، وفى نهاية الفصل الأول مثلاً، يقوم ماكى بعرض وجهة النظر حول الخدمات الصحية التى تقدم حين يظهر مايسميه «بالسرطان الروحى»:

هذه هى الحالة التى نجد أنفسنا فيها فى هذا العنبر حيث يمتنع الموت على الإنسان بسبب الفقر أو بسبب المرض القابل للشفاء حتى لو أدى ذلك إلى أن يصبح المرء على صورة أقل درجة فى الذكاء أو فى الصحة

أو فى النفع... ورغم أنه من المحال الشفاء من آلام الوحدة - والملل - والقبح ... إلا أنك على الأقل تبقى وحيداً وسط هذه الملايات النظيفة... إننى أموت بسبب سرطان المعدة وأستطيع تحمل الألم عن طريق المورفين والمسكنات فقط... وقد طلبت منهم أن يدعونى حتى أموت ... ولكن بسبب الاعتبارات الأخلاقية التى عفى عليها الزمن يلزم أن أبقى مستمراً... ويعصى الموت السهل حين يحل موعده هذا لو استطعت أساسًا الحصول عليه، وقد توقف قلبى مرة من قبل وهو ما كان يسمى بالموت... لكنهم يستطيعون العودة بك للحياة... وقد طلبت منهم الكتابة فى السجلات أن لا أعود من جديد ص٧٩

وعندما نسمع التفصيلات حول وفاة ماكى، فإننا نعلم أنه قد أعيد من جديد مرة ومرتين وثلاث مرات، حيث لم تتم تلبية رغبته من جانب الفريق الطبى المتفان فى «هذه الحالة التى نجد أنفسنا عليها فى هذا العنبر ».

وخلال المسرحية، تتم الإشارة للعنبر كتعبير مجازى عن «هذه الحالة التى نجد أنفسنا عليها »، وبعد كل إشارة، نعود إلى عالم الهروب الملىء بالأحداث فى مسلسل (موضوع الممرضة نورتون)، وعندما يختفى كبير الأطباء فى الممر فى نهاية الفصل الأول المشهد الثامن يقوم فوستر مريض الشريان التاجى الميئوس من حالته بتشخيص الحاجات التى يحتاجها زملاؤه بالعنبر: «تحتاجون لبعض البهجة، وسوف يحين وقت التليفزيون حالاً» ص٤٨، ويسير وقت التليفزيون- على النقيض من الوقت الحقيقى المعروض على المسرح- بخطوات سريعة وفى تسلسل سريع، يتم القضاء على التمييز العنصرى، وإجراء عملية زرع للكلى، وينهار الدكتور الشاب بويد بطريقة غامضة،

ويتلوى جسمه ألمًا، وتنقذه مهارة والده فى الجراحة عندما يجرى له عملية زرع الكلى الذى تهبه له حبيبته القادمة من جزر الهند الغربية، وينتهى كل شىء بنهاية سعيدة، وسط كل هذه الأمور الشائهة، ووسط كل هذه الاجراءات المعتاده فى جميع المستشفيات.

ولكن كل شىء لا ينتهى نهايه سعيدة داخل العنبر الحقيقى، وفى الفصل الثانى المشهد الخامس يوضح نيكولز بقسوة الفارق بين مشاهد المعاناة «الحقيقية» ومشاهد المعاناة «المتوهمة» وتعرض فى نفس الوقت محاولتان لإنقاذ الحياة وتفشل المحاولة الأولى «الحقيقية» بينما تنجح المحاولة التى تدور فى الخيال بعد صورة من صور البطولة، ثم تكتشف المرأة الواعظة أن أحد النوبات قد تملكت السيد فوستر، وتستدعى الممرضة، ويسقط فوستر، وميكروفون الأذن يتدلى من رقبته، ويتشبث بالبطاقة التى تضعها فى يديه الخالتين من الحياة هذه السيدة العجوز كثيرة الظهور التى لا تمل من نقل الرسالة للمرضى حتى لمن يبدو عليهم النوم، وأخيراً، تسقط رسالة الخلاص من بين يدى المريض.

وخلال هذا المشهد، تحاول الممرضات مع طلبة الطب ومع الممرضين الآخرين إعادة السيد فوستر للحياة، وتجرب الممرضة سويت التنفس الصناعى عن طريق الفم أولاً ويسرع طالب هندى حتى يسحب عربة المرض، ويحمل الطالب فوستر إلى الأرض بمساعدة الممرضات، وذلك لتسهيل الضغط على القلب، ثم تصل الدكتورة بيرد الشابة التى تشير غفواتها أثناء النوبات الابتسام وتشكو الطبيبة أنها «كانت فى الطريق للمنزل للنوم بعض الوقت»صـ٩٢، ولكن الأن، لايبدو الأمر مضحكًا، وتخبر الدكتورة بيرد الممرضة أن تجرب الأكسچين، لكن الأمر لا يجدى، فمفتاح الأنبوبة لا يعمل،

وتذهب الممرضة لاحضار مفتاح ثان، ويصل مرض جديد مع أجهزة جديدة، وتخفى الستائر فوستر عن الأنظار لفترة، ونرى من خلال الستائر بعض الحركات هنا وهناك، وتقع الستارة بالصدفة فى أحد المرات، ويرى المرضى الآخرون جسد فوستر، ثم فى النهاية، تختفى المعدات، وتخرج هيئة العلاج ويبدو بوضوح أن هناك «إحساس بعدم ضرورة السرعة» صـ٩٤ فقد مات السيد فوستر.

وتجرى عملية ثانية كبيرة فى نفس الوقت ، وذلك لتشتيت ذهن المرضى الآخرين بعيداً عن هذا الكفاح الذى يجرى لإنقاذ حياة فوستر، ويقوم بارنيت بدعوة الجميع «لمشاهدة التليفزيون» صـ٩١، ويحاول بارنيت التمويه على الإجراءات الطبية المتخذة عن طريق سد الطريق أمام أعين المرضى باستخدام الشاشات، وعن طريق توجيه الأنظار إلى صورة من صور البطولة تدور داخل المستشفيات، ويحاول المرضى والمشاهدون «التركيز على عملية زرع الكلى» التى تجرى وفق أساطير الطب الحديث صـ٩٢، وطبقًا للتعليمات المسرحية، يدخل كل من الدكتور بويد والممرضة ماكفى إلى مسرح العملية فى خيلاء فى (موضوع الممرضة نورتون) :

تسير الحركات كما لو كانت طقوس تجرى أمام الآلهة، ويقترب بويد من المنضدة التى ترقد عليها وينظر إلى طبيب التخدير الذى يومىء برأسه فى حسم، ويتحول بويد بناظرية إلي ماكفى ويمد يده حتى يلتقط المعدات الأوليه ويتجمع حوله بقية أفراد الطاقم وتختفى العملية عن الأنظار فى نفس اللحظة التى يبدأ الأمر فيها فى إثارة الاهتمام صـ٩١ .

ويتلألأ مسرح العمليات بالأضواء فى (قصة الممرضة نورتون) فهذه عملية من العمليات التى يرد ذكرها فى القصص والتى تهدف إلى الجمع بين العاشق ومعشوقته، وذلك عن طريق عملية الكلى التى تجرى، وتثير المقدمة الموسيقية قصة روميو وچوليت فى الأذهان صـ٩١، ومع ذلك، لايتم تمامًا إخفاء الحوار غير المنمق الهادىء والطبيعى للغاية الذى يجرى وراء الستائر المرفوعة حول سرير فوستر، ومع أن المشاهد ينشغل بلحظة الذروه الرومانسية والطبية فى (موضوع الممرضة نورتون) إلا أننا نسمع أيضًا مناقشة طبيعية بصورة أكثر عن الموت الوشيك، تجريها الخيالات التى نراها وراء الستائر المرفوعة، ويتركز الانتباه من جديد على مايدور عند سرير فوستر، وتستمر المحاولات المحمومة، ويذهب بارنيت هنا وهناك بين المشهدين المتعارضين، ونلمس مايدور من إجراءات فى كل منهما، ثم يتحرك بارنيت إلى مقدمة المسرح، ويصف ماتحس به ماكفي من نشوة، وهذه هى طريقة نيكولز فى توضيح موقف المجتمع، والتوقير الذى يشعر به الناس نحو هذا الإله أى كبير الجراحين، ويتم عرض الأمور بأسلوب مغالى فيه يثير السخرية، وعندما ترتفع الكلية على سبيل المثال، وتوضع فى حقيبة معقمة أثناء إجراء العملية «تلتقى عيناها من فوق القناع بعينى الرجل الذى يقر فى لحظة نادرة من لحظات المكاشفة أنه ليس باله» صـ٩٣، وفى نفس الوقت، يخبر بارنيت العنبر بوفاة فوستر وبأن «كل شىء يسير على مايرام كما كان متوقعًا»، لكن الصورة العامة لاتبعث على ارتياح المرضى الآخرين، ومن هنا تظهر أهمية التليفزيون، فهو خطوة كبيرة للأمام تبعد عن الذهن مايدور على مقربة بالجوار صـ٩٣، صـ٩٤.

ويزداد التوتر بين المشهدين المتوازيين، وتنتهى عملية زرع الكلى على أصوات الموسيقى التى تعزف لحن الانتصار، ويأخذ كبير الجراحين فى الرقص فى نشوة مع

المرضة بعد تحقيق النجاح فى هذه العملية الجراحية من عمليات السينما الخيالية صـ٩٣، صـ٩٤، أما طلبة الطب ، وبقية الممرضات والممرضين (وجميعهن من المرؤوسين فى التسلسل الهرمى) فإنهم يتجمعون حول سرير فوستر، وتتجسد فى تفصيل مخيف حادثة موت أحد المرضى بالعنبر فى وحدة تامة، وتعرض الإجراءات الطبية المتخذة، وهى إجراءات طويلة بدرجة كبيرة داخل المسرحية، ويجاز والتركيز بالشكوى بأن المسرحية «عمل لايتصف بالحركة» ولاتوجد بالنهاية سوى «الاحصاءات التى توضع بالسجلات [٢١]، وبالعكس من ذلك، تعج (موضوع الممرضة نورتون) بالمبالغات، والأوصاف الساخرة وتفتقر عملية نقل الكلى إلى الدقة إلى حد كبير وسط كل مايجرى من تبسيط وعاطفية، ويتجاهل نيكولز الأعراف الطبية الخاصة بالتبرع بالأعضاء، وهذه أحد النكات بعد كل الاشارات الطبية المشار إليها داخل المسرحية [٢٢]، حيث يعرض نيكولز الحقائق الطبية جنبًا إلى جنب مع مسرحية هزلية تدور داخل مستشفى من المستشفيات، وتندمج المسرحيتان المنفصلتان فى إطار واحد وتنتهى الأوامر الطبية من طراز «إنهض، ارقد ، اشرب، ابلع» مع هذه المراسم غير المفهومة أثناء فترة الاحتجاز صـ٨٤ نهاية بائسة داخل هذا العنبر الذى يكاد أن يخلو من كل شىء بعد أن يهجرة كل من الحياة ومن الموت، ويتبقى السيد آش فقط حتى يتبادل الذكريات مع كين الشاب الذى يصل لحالة من العتة من جراء حادث التصادم الذى يقع للموتوسيكل الذى يركبه، أى أن كلاً من الحالتين المزمنتين تبقى بمفردها فى انتظار الانتقال من هذا العنبر الذى عفا عليه الدهر، ويزداد الرمز قوة فى ذلك المشهد الأخير الذى يعبر عن العزلة وعن اليأس، وتكتمل الدائرة فى تلك المسرحية التى تبدأ برحيل كين فى نشاط وحيوية وتنتهى بعودته قسراً ودون طواعية .

ويعمل آش بالتدريس مثل الممثل الرئيسى فى مسرحية نيكولز الأخرى (جو والبيضة) ويلقى بالمحاضرة الأخيرة على مسامع كين المعتوه، ومثل الرجل الوحيد المتبقى فى مسرحية دافيد ستورى البيت يلقى آش بترنيمه حول ضياع الاحساس بالزمن والمكان، وحول سقوط الامبراطورية البريطانية وتدهور اللغة الانجليزية:

الكرامة البسيطة، هذا ما ينقص الحياة اليوم. الشهامة، الأسلوب ، نحن كلنا نشبه الآخرين نحتاج شيئًا جميلاً نتطلع إليه نحتاج إلى أن ننهض ولانسقط فى المستنقع... قبعتى، الملكة القديمة ! لقد حضرت بنفسها لتفقد الأمر، لقد كنا فى كل مكان... هل تعرف يابنى نحن نتحدث أجمل لغة فى العالم؟ هذا هو التراث الخاص بنا، اللغة التى يتحدث بها شكسبير، ومع ذلك معظم من نقابلهم لا ينطقون سوى الترهات ص١٠٧، ١٠٨.

ويعلن آش الحداد - فى هذا العالم الصغير الموحش - على الحالة المتهرئة التى وصل إليها نظام التأمين الصحى، وتنعكس السخرية بهذا المونولج على العنوان المزدوج الذى يختاره نيكولز للمسرحية، فالتأمين الصحى هو النظام الطبى المتبع فى بريطانيا، كما أنه حالة من حالات التدخل لتخفيف الألم رغم أن المساعدة لا تبذل تمامًا من أجل التخفيف من شدة الآلام.

وتقطع هذه النظرة حول الانهيار الذى يطرأ على ذلك النظام من نظم الحياة المشهد الأخير من مشاهد (موضوع الدكتورة نورتون)، فعلى صوت موسيقى الزفاف، وبعد رفرفة الأعلام، يتزوج كل من دكتور بويد وابنه الذى يتماثل للشفاء سريعًا من الممرضة

التى يرتبط بها (ويرتدى كل منهما الجونلة الاسكتلندية)، وينشد بارنيت الخاتمة، ويأخذ جميع أفراد الفرقة فى الرقص وفى الغناء، وعن طريق هذه السخرية الوحشية التى تجافى الذوق أحيانًا، يقوم بارنيت بالتوفيق بين العالمين المعروضين فى مسرحية نيكولز «إنه عالم غريب مضحك يعيش فيه الإنسان والمرء محظوظًا إن نجح فى الخروج منه على قيد الحياة صـ١٠٨ ,١٠٩، ونحن هكذا بالفعل، فهذا العالم «الغريب المضحك داخل العنبر يلتف من حولنا فى صورة مصغرة من وراء هذه اللعبة الطبية التى لاتنتهى، والعالم الغريب المضحك فى (موضوع الممرضة نورتون) يذكرنا كذلك أن هذا النموذج المعروض ما هو إلا لعبة تجرى أيضًا، ويتضح فى مسرحية نيكولز فى النهاية التهكم والاستهزاء اللذان تتصف بهما كل مسرحيات الطريق المسدود، ويدرك الكاتب فى نهاية اللعبة أنه لا تتوفر طريقة للخلاص من هذا التيه، وتستمر اللعبة إلا ما لا نهاية .

وفجأة، تتوقف كل الحركة على خشبة المسرح، وتتوقف الموسيقى والرقص، ويتجمد المرضى فى أماكنهم ، وتنتهى المسرحية بتابلوه صامت ويأخذ بارنيت فى غناء المقطع الأخير :

مثل جميع الآخرين لا يتبقى المزيد لقوله

نحن نولد ونعيش ثم نوضع على عربات الموت

والمحظوظ من بيننا

لا تسألنى عن معنى كلمه محظوظ

إلى اللقاء من جديد وراء الشاشات [٢٣]

ويوجه الرجل المضحك بوجهه الأسود هذا النذير الأخير من داخل قاعة الموسيقى، فنحن بعض من الرهائن داخل هذا « العالم الغريب المضحك» المعروض على الشاشة، وهذه نكتة أخرى من النكات المريضة مرة المذاق يضحك منها البعض ويقابلها البعض الآخر بالابتسام.

الملجأ السعيد

تشد مسرحية الملجأ السعيد لجون آردن المشاهد مثل مسرحية بيتر نيكولز التأمين الصحى وتضعه فى جو كوميدى شديد، وتكشف كل من المسرحيتين عن روتين يومى، ونظام يتكرر ، وتسخر كل منهما من النظام الذى تسير عليه مؤسسات الرعاية الصحية كما تعطى أيضًا صورة كئيبة عن مسألة فناء الإنسان، وتصور كل من المسرحيتين المجتمع المعاصر بصورة مجازية، وتستخدم الملجأ السعيد القناع والميكروفون وآلات العرض الذاتى لتحقيق هذا الغرض.

وتدور المسرحية داخل منزل لرعاية المسنين، وتحتفل المسرحية - عن طريق الأغانى والتمثيل الصامت- بنوع من البعث يسرى داخل أرجاء هذه المؤسسة الوهمية، حيث تقوم المسرحية على فكرة خيالية وهى قيام الأطباء باكتشاف أكسير لإعادة الشباب، وتدبير النزلاء من المسنين لمؤامرة وهمية يستطيعون عن طريقها استعادة التحكم فى حياتهم من جديد، وفى قمة أحداث المسرحية، يعطى الطبيب جرعة من الإكسير على سبيل الانتقام، ويرجع الطبيب إلى مرحلة الطفولة العاجزة، وهذه النهاية - مثل بقية الأجزاء فى المسرحية - تتعلق بظاهرة من الظواهر غير الحقيقية، لكنها تبدو على قدر كبير من المعقولية أمام المشاهد الناضج، بسبب ما تتمتع به الشخصيات من قوة فى التصوير داخل «جو المستشفى» (٢٤) ونرى الفارق بين التشاؤم الذى يحس به نيكولز وبين تصور آردن عن هذا العالم الذى يصاب بالجنون، وبينما يتعايش الصدق مع الأكاذيب فى مسرحية التأمين الصحى، إلا أن المسرحية تتلاقى مع الملجأ السعيد فى نقطة واحدة تتعلق بالفضاء الوهمى المعروض أمامنا.

ويحاول عدد من كتاب المسرح الآخرين إضفاء الصبغة الإنسانية على شخصية المسن عند عرضها على المسرح، ففى مسرحية إدوارد آلبى صندوق الرمال على سبيل المثال نرى هذا الاتجاه الحديث للتهوين من شأن المسنين، لدرجة أن الواحد منهم يرتد لنوع من أنواع الطفولة، وقد كتب آردن مسرحية من فصل واحد قبل عرض مسرحية الملجأ السعيد بعام وتثير المسرحية فى الذهن موضوع الملك لير، وذلك عن طريق عرض صورة لعائلة على الشاطىء يفرغ الأم والأب فيها الجدة العجوز داخل صندوق من الرمال، ثم يقومان بهجرها، وتتحدث الجدة- وهو الفرد الوحيد المتعاطف بالأسرة- إلى أقاربها بصوت يقترب من ضحكه الرضيع وصراخه، وتصدر منها الأصوات التى تشبه ثأثأة الطفل، وتوجه الجدة الحديث إلى المشاهد «بأمانة" ، يالها من طريقة للتعامل مع سيدة عجوز!»... تجر خارج المنزل ... وتوضع فى سيارة ... ثم تحضر هنا خارج المدينة... وتفرغ فى كومة من الرمال»، ويقول آلبى بتطوير هذا الموضوع عن مصادره حرية المسنين فى مسرحية الحلم الأمريكى حين يتناقش الأم والأم حول وضع الجدة «فى منزل المسنين» وبينما تبدأ الجدة فى حزم الصناديق وإنتظار وصول سيارة الشحن، تأخذ فى وصف الشيخوخة بقولها :

لقد جف الدم فى عروقى وأصبح العمود الفقرى مثل حلوى السكر
وأتنفس الثلج ولكنى لا أشكو بالمرة، وعادة لا يسمع أحد شكوى الكبار
فالجميع يعتقد أن هذا ما يفعله المسنون بعد أن يرتخى جسد المسن
ويلتف على صورة من صوره الشكوى.

وعندما يوجه الشاب سؤالاً عن الحلم الأمريكى : هل أنت كبيرة بما فيه الكفاية حتى تفهمين ؟ ترد الجدة : أعتقد ذلك يابنى، أعتقد أننى كبيرة بما فيه الكفاية[٢٥] ، وتتردد هذه الفكرة حول الشخص الكبير بما فيه الكفاية على المسرح فى عدد من المسرحيات الصادرة مؤخراً أيضًا مثل مسرحية د.ل كوربرن لعبة الجعة عام ١٩٧٧، ومسرحية جون فورد نونان المسنون عام ١٩٧٣، ومسرحية ماندل وساخ الأصدقاء المسنون عام ١٩٧٨، التى تدور فى الغرفة الرئيسية بفندق من فنادق المتقاعدين، هذا بالإضافة لمسرحية ميجان تيرى الغسق يا حبيبى التى تدور أيضًا فى أحد دور رعاية المسنين وتكتب تيرى أن «العمود الفقرى فى المسرحية هو حب الحياة رغم أنه لم يتبق الكثير فيها»، وفى تلك المسرحية، تغفو سيدتان فى خريف العمر فى انتظار الموت سويًا، بينما يستمر النزلاء الآخرون فى التصرف على المنوال المعتاد ويقومون بالغناء: «نحن أيضًا أكبر عمراً، ولا يجرؤ أى شخص أن يصبح فى مثل هذا العمر، ونحن أكبر بكثير»[٢٦] .

ويتميز تناول آردن لبيت المسنين بأنه يعتبر هذه المؤسسة تعبيراً مجازيًا عن بنيان ينجح فى سحب البساط من تحت أقدام الشخصيات سواء كانت تلك الشخصيات كبيرة السن أو مقعدة أو تتصف بالمهارة والسحر، ومنذ بداية المسرحية، يرتبط العنوان مع الوسائل المسرحية الأخرى - مثل الأقنعة والتمثيل الصامت والتخاطب المباشر- حتى لايقتصر التركيز على دار المسنين ومايحدث بها فحسب، بل على ذلك البنيان «الذى يكاد أن يصبح مستقلاً»، وهو بنيان يقع كما يقول المشرف عليه فى «بيئة ريفيه تجلب السرور ص١٩٥، ويستمد الجو الذى يحيط بالمسرحية قوته من الشكل المسرحى والخلفيه المسرحية وفى المقدمة التى تسبق المسرحية، يعبر المؤلف عن رغبته فى خلق

عرض مسرحى يحتوى على الاستخدام غير البسيط للأقنعة، وعلى كلب غير متوهم لا نراه بالمرة، وعلى بيئة المستشفى المتأنقة، فهى تشغل مكان «غير طبى أكثر من اللازم»، ويعبر الكاتب أيضًا عن تفضيله لأسلوب الإخراج المسرحى الذى ظهرت فيه المسرحية لأول مرة فى جامعة بريستول على مسرح مفتوح يسير على الطراز المعروف فى عصر الملكة إليزابيث صـ١٩٣، وفى ذلك العرض، تم استخدام المسرح المفتوح مع منصة صغيرة عالية حتى تثير فى الذهن صورة الفضاء داخل مستشفى من المستشفيات لا ينتمى لجهة معينة صـ١٩٣، وكما يشرح آردن فى مقابلة نشرت بصحيفة أنكور لأول مرة عام ١٩٦١:

عند كتابة مسرحية للمسرح المكشوف، لاينبغى التسليم بأن تحدث المسرحية نفس التأثير الذى تحدثه عندما تعرض على المسرح التقليدى فالمشهد الذى يكبر فيه الكلب ويصبح جرواً من جديد يظهر بصورة أفضل على المسرح المكشوف ورغم أنه لم يتوفر فى بريستول التصميم المسرحى بالمعنى المتعارف عليه للكلمة، إلا أن خلفية المسرح بنيت على نسق الطراز المعمارى السائد فى مسرح الاستديو وأقيم حائط خلفى به بعض الأبواب وسار توزيع الألوان بصورة مباشرة من الصالة لدرجة أن من لم يقدر له دخول المبنى من قبل لم يعرف من أين يبدأ المسرح بالضبط، واستحدثت عدد من الوسائل الفنية الأخرى حتى نرى إن كانت ستحقق الغرض منها على المسرح المكشوف أم لا فهناك إذن بعض من التجريب المتعمد لكن ذلك لا يؤثر على القصة أو على الحبكة بحال، ومن بين ذلك موضوع الكلب، بالإضافة لشىء ثان - لم ينجح تمامًا فى

لندن - وهو محاضرات الطبيب ، فقد بدا الأمر مضحكًا للغاية فى بريستول حيث كان الطبيب يلعب فى قاعة محاضرات بالفعل، لكن على المسرح فى لندن (ومن إخراج ويليام جاسكيل) كانت هذه المحاضرات بعيدة عن المشاهد وظلت مملة بعض الشيء (٢٧) .

وفى التصور الأصلى للمسرحية، وفى الشكل العام، تستخدم مسرحية الملجأ السعيد إذن عنصر التواصل فى المكان حتى تسترعى الانتباه للتشوه الذى يطرأ على مؤسسة شاملة أقيمت- فى رأى الدكتور كوبر وايت ، المشرف على المؤسسة - «بغرض تحسين أحوال الكثير من المسنين صـ١٩٥ ، وتقدم المسرحية الأقنعة والأغانى والتخاطب المباشر مع المشاهدين ، والتوجهات الأخلاقية، وذلك لعرض هذه اللعبة من ألعاب النهاية ، والمسرحية تبدأ بإستخدام وسيلة تلجأ إليها الكثير من المسرحيات المعاصرة الأخرى التى تسير على نفس الخط، ويتم تجاهل الحائط الرابع التقليدى، وطبقًا للتعليمات المسرحية الأفتتاحية، فإن دكتور كوبر وايت « يدخل إلى مقدمة المسرح ويخاطب الجمهور بصورة مباشرة» صـ١٩٥، وفى تلك الملاحظات الأفتتاحية، ينظر الطبيب تجاه المشاهدين ويرحب بهم فى حرارة داخل الملجأ السعيد:

أهلاً ومساء الخير سيداتى سادتى، ودعونى أولاً أعبر لكم عن سرورى الكبير لرؤيتكم هنا... فنحن كما تعلمون مانزال مؤسسة صغيرة تحصل على منحة من هيئة التأمين الصحى ، لكنها منحة غير سخية كما ينبغى - ومع ذلك فإننى أجرؤ على استعارة القول المأثور القديم- الزمن كفيل بإصلاح كل شيء صـ١٩٥

وبعد تقديم نفسه، باعتباره المشرف على الاحتفالات، ومدير الخدمة الاجتماعية- يصطحب دكتور وايت المشاهدين فى جولة داخل المؤسسة ، ويتعامل الدكتور مع المشاهدين كما لو كانوا من الزوار ذوى المكانه الرفيعة الذين يقومون بتفقد أحد دور المسنين، ويحتوى الطبيب الماهر المشاهدين فى أحداث المسرحية، وتصل إلينا أولاً نبرات صوت المشرف من المنصه العليا، ثم نشهد عرضًا مدروسًا يقدم للترحيب بنا من جانب مجموعة من المرضى يقع عليها الاختيار لأداء ذلك.

وتقام حفلة عيد ميلاد للسيده فينيس التى تبلغ من العمر ٩٠ عامًا، وتتزامن حفلة عيد الميلاد مع الزيارة التى نقوم بها، ويسمى جوفمان هذه المجموعة الصغيرة من النزلاء بالحيوانات المدللة، ويأخذ الطبيب فى رواية العرض الذى يشارك فيه النزلاء، فى هذا «البيت المفتوح » الذى يشبه تمامًا المؤسسة الشاملة فى واقع الأمر، وطبقًا لجوفمان «يوجه عرض الأمور بالمؤسسة للزوار بصفة عامة حتى تتكون صورة مناسبة عن المؤسسة، وهذه الصورة تهدف إلى القضاء عى الخوف المبهم ... تحت شعار رؤية كل شىء، ويرى الزوار فقط النزلاء المتعاونين والنواحى اللافته للنظر فى المؤسسة فقط »[(٢٨)]، وكلما تقدم العرض أمام الزوار ، كلما أشار الطبيب فى إعتزاز لما يدور:

> **سوف تقوم بقطع الكعكة وسوف يقومون بتوجيه التهنئة لها فهى أكبرهن سنا وإسمها السيدة فينيس وهى أرملة منذ عشرين عامًا (وتدخل الممرضة براون تحمل الكعكة وتتجه نحو السيدة فينيس وتضع السكين فى يدها) الآن هذه هى الكعكة وهذه هىء السكين المستعملة فى قطع الكعكة : وتوشك السيدة فينيس على قطعها وها هى قد قطعتها بالفعل صـ١٩٦**

ويقترب هذا الوصف بصورة كبيرة من الوصف الذى يجرى عند التعليق على حادث رياضى بالإذاعة أو التليفزيون،ومن الواضح أن الحفلة التى تقام فى صمت لا تستأهل كل هذا الحماس المسرحى تمامًا .

وعندما تبدأ المسرحية، يظهر المرضى على أكمل وجه. بناء على توجيهات الطبيب ويقومون بتأدية الأدوار المنوطة بهم فى حصافة، و«العينات» الخمس المختارة لمشروع البحث الخاص بدكتور كوبر وايت قادرة تمامًا على التحلى بأخلاق الصحبة، ونحن الصحبة بالطبع، وكما يجرى فى مسرحية التأمين الصحى، تعترف هيئة العاملين بمؤسسة الملجأ السعيد بوجودنا، وتذهب إلى أننا نشاهد مناسبة من المناسبات الاجتماعية، ولكن على العكس من المرضى المعقدين الذين لايعيرون المشاهد الانتباه فى عنبر نيكولز، فإن النزلاء فى بيت آردن ينتبهون لوجودنا، ويقومون بمخاطبة المشاهد بصورة مباشرة، وعلى العكس من نيكولز أيضًا الذى يلجأ إلى حبكة ثانية حتى يربط بين الحياة المعروضة على المسرح وبين الخيال، فإن آردن يستعمل حبكة واحدة، وتعطى المسرحية التفصيلات الحقيقية عن الروتين اليومى داخل المستشفى كما تتناول التفاعل الذى ينشأ بين المرضى وهيئة الإدارة فى إطار هذه القصة الأخلاقية من قصص الخيال العلمى.

والعنوان فى المسرحية ملىء بالتهكم كما يتضح، ولا نستغرق وقتًا طويلاً حتى نلحظ إزدواجية عنوان المسرحية ومنذ البداية نرى هذا التهوين فى إستخدام الألفاظ، ففى عالم دور الرعاية الحقيقى كما يعلق أحد علماء الآجتماع، «ومن وجهة نظر النزلاء خاصة، يفضل الأسم الجذاب بدلاً من المصطلح العادى أى كلمة دار للرعاية»[٢٩]، والعبارات المأثورة التى يعود إليها دكتور كوبر وايت مثل «الزمن كفيل بإصلاح كل

شيء» ومثل «المسن في خريف الحياة» صـ١٩٥ ، مجرد عدد من الكليشيهات المحفوظة،وتأتي في الجانب الآخر بالطبع المصطلحات المتعلقة بتدهور حالة المسنين والمرض السائد هو عدم القدرة على تحريك الجسم مع « أوجاع عضوية فى المخ تختلف فى الدرجة بالإضافة إلى إنسداد فى الأوعية، وفى القلب، وفى الكلية، ومايميز هؤلاء المرضى هو مرض الرئة المزمن، والمسالك البولية، والتقلصات فى بعض الأجهزة الأخرى» [٣٠] ، ويعلق دكتور كوبر وايت فى رياء أن الحالة الجسمية تتعلق «بخريف الحياة» وهى مرحلة من العمر يود فى قارة نفسه أن تنتهى، ومن هنا يأتى حديثه الطفولى الذى يهدف من ورائه إلى بسط حمايته على النزلاء، وبالحديث مبالغات تزيد عما يحدث داخل دور المسنين بالفعل، وتعكس التعليقات التى يقوم الدكتور كوبر وايت بإبدائها على حفل عيد الميلاد الميل- الموجود فى المؤسسات على وجه الخصوص- للجمع بين التدهور فى حالة الجسم، وبين التدهور فى حالة العقل، بالإضافة إلى الميل إلى معاملة المسنين على النحو الذى يعامل به الأطفال، وعندما يصل المسنون إلى هذه الحالة غير اللائقة، يتحول الواحد منهم داخل هذا النموذج الاجتماعى الذى يعرضه آردن إلى ضحية تشعر بالأجهاد من جراء هذا التشبث الجسمى بأهداب الحياة.

وتتضح الطبيعة غير الانسانية للبحث الذى يجريه د. كوبر وايت من المشهد الأول، ويشير الدكتور إلى عدة من الملاحظات بينما «يستمتع جميع النزلاء» بالملخص الموجز الذى يعطيه الدكتور عن اسم كل منهم، وعمره، وتاريخه المرضى، صـ١٩٦ ، وتتحول لهجة الدكتور من لهجة الاهتمام الأبوى إلى لهجة براجماتية، وفجأة، يبدو المشرف على الملجأ السعيد كما لو كان يعمل ملاحظًا فى مصنع من المصانع، ويأخذ فى التحدث بكلمات عامية عند تعرضه لحالة كل من هذه «العينات» التى يجمعها أمامنا:

دعنا نبدأ بالسيدة فينيس التى تعانى من بعض المتاعب فى الأنف... فالفتحات فى كل صناديق الرمال تحتاج لعلاج... يأتى رقم ٢ الذى يجلس على يمين السيده فينيس وهو السيد جولانتى... الذى تم علاجه وتزويدة منذ ست سنوات عن طريق تركيب صمامات جديدة تحل محل الصمامات التالفة... وبعد ذلك رقم ٣ السيدة ليتوزيل التى تبلغ السبعين، وكل الأجزاء المتحركة منها تعمل بصورة طيبة... لكن هناك بعض المتاعب بين الحين والآخر بسبب النشاط الزائد... وبجوارها يجلس السيد هاردرادر أو رقم ٤، وهو أفضل العينات لدينا... وأخيراً على أقصى اليسار يأتى السيد كراب وحالته المرضية التى تنم عن تدهور عام، وقد أعيدت صيانته العام الماضى بعد مراجعة سلندرات الدماغ وإستبدال الأجزاء التالفة صـ١٩٦ ،صـ١٩٧.

وتستعمل العبارات الفنية الحديثة هنا على شاكلة لغة المصانع التى يستخدمها بنتر فى مسرحية المتاعب داخل المصنع (١٩٥٩) ومسرحية الراعى (١٩٦٠) ومسرحية حفل الشاى (١٩٦٥)، وفى مسرحية التأمين الصحى كذلك، يتحدث بارنيت بنفس الأسلوب تقريبًا كلما يبدو الموت قريبًا ،وهنا، يتحرك كوبر رايت بين النزلاء بعد أن تختمر الخطة فى رأسه، ويتضح من التعليقات الميكانيكية التى يستخدمها أنه يرى هؤلاء الناس فى صورة تبعد كل البعد عنا بالفعل.

ويصف الدكتور كوبر وايت النزلاء وصفًا ساخراً كما لو كان الواحد منهم بمثابة قاطرة بخارية، وتسرى البرودة فى الأوصال، ويقع حدث مسرحى جديد هو الخوف من الزمان والمكان، ويبدأ ذلك منذ لحظة ظهور المسنين، فهم يقومون بلعب أدوارهم بعد أن يرتدى كل منهم بما يسميه الكاتب «بالأقنعة التى تفصح عن الشخصية والتى تغطى الجزء العلوى من الوجه فقط»صـ١٩٣، ولهذه الأقنعة غرض عملى، فيبدو المسنون بلا حياة فى هذه الأقنعة، كما أن عمر الممثل الذى يقوم بالدور لا يلعب أية أهمية، ومن الناحية البراجماتية، يوضح آردن الغرض من إستخدام الأقنعة.

عندما بدات الكتابة فى الملجأ السعيد وجدت أن المسرحية قد تصبح كوميديا هزلية تدور حول دار للمسنين – مع أن الفكرة الأساسية تتعلق بكتابة مسرحية طبيعية يلعب الأدوار فيها عدد من الممثلين يتساوون فى العمر مع الشخصيات ، ثم بدا من المناسب استخدام الأقنعة من على وجوه الممثلين الشباب ومن غير المستطاع جلب ممثلين مثل إديث إيفانز أو سبيل ثورنديك في هذه المسرحية حيث أنهما يقتربان من الأعمار الحقيقية المعروضة ، كذلك فان الأمر به بعض القسوة ، و من الناحية الفنية البحته كذلك ، كلما كان الممثل طاعنا فى العمر كلما كانت حركته بطيئه ، وذلك يمثل مشكلة بالطبع فى حالة أى مسرحية كوميديه[٣١] .

وكما يحدث فى المسرح المفتوح، فإن القناع يعبر مسرحيًا عن المؤسسة الاجتماعية وعن الحالة النفسية الداخلية . وتشوة الأقنعة الملامح الإنسانية عند تصوير المؤسسة الإجتماعية. وهى تدل على الحاله الغير إنسانيه التى تفرض على كبار السن فى مجتمعنا .

الطبيب هو الشخصية الوحيدة من بين كل الشخصيات التى لاتستخدم القناع، ومع ذلك، يبقى دكتور كوبر وايت أقرب الشخصيات إلى الناحية الهزلية فى كل المسرحية، وذلك باستثناء لحظات الفرح التى يحس بها عند إجراء التجربة وباستثناء تحوله حتى يصبح هو الضحية بنفسه، ويعود ذلك إلى العبارات الجوفاء التى يستخدمها، فهو يجمع بين شخصية المدير وشخصية العالم المجنون فى هذا النوع من قصص الخيال العلمى، وينصب إهتمامه فقط على الفحوصات وعلى الجداول الخاصة بمرضاه، ولايتوقف ولو مرة واحدة ليبحث مسألة أن المرضى قد لايريدون العودة للشباب، ويعاود الطبيب فحص كل عينة بكفاءة آلية: كيف تسير الأمور بصورة عامة، أعنى هل تمشى وتتحدث وتقرأ الصحف، ويوجه الطبيب الاستفسارات إلى كل واحد بدوره صـ٢٤٢، وتتسلط على ذهنة فكرة طبية وحيدة، ويعتقد أن المشاهدين يؤيدون أيضًا إجراء التجربة ولذلك يسرد علينا جميع التفاصيل الطبية المتعلقة بالمادة الخام التى يجرى عليها التجارب.

وعلى النقيض يرتدى المرضى الخمسة الذين يقوم الدكتور بإجراء التجربة عليهم الأقنعة دائمًا لكن فردية كل منهم تظهر عن طريق الملاحظات الأولية التى يتفوه بها كوبر وايت، وتقوم المسرحية فى الحقيقة على الصراع الذى يدور بين الزيف الظاهر على وجه الطبيب وبين الحقيقة الماثلة على أقنعة المرضى، وعندما يتلصص الطبيب أو يقوم ببعض الفحوصات، فإنه لا يرى سوى جانب واحد من جوانب الشخصية، بعد أن يتعلم المرضى عدم إظهار مشاعرهم علانية، رغم أن هذا يحدث كثيراً بينهم حين ينفردون بأنفسهم، وفى المشهد الأول على سبيل المثال، يسير المرضى فى نشاط وحيوية يزيدان

عما نراه عند إجراء الفحص من جانب الطبيب وتبدو هذه المجموعة المسنة أكثر نشاطًا، عندما يوجه الدكتور كوبر وايت النظر بعيداً عن المرضى، ويبدأ في إحصاء المؤهلات التى ترشح كل واحد منهم لاستعادة الشباب، وبعد سماع الأغنية التى ينشدها المرضى معًا بصورة جماعية ، يقرر الطبيب أنه قد تم تجاوز الوقت المحدد للنوم مثل الأطفال بإشارة واحدة من يد هذا الراعى المرائى والمتآمر.

ويبرهن المرضى الذين تسوء حالتهم على القوة الهائلة الكامنة لديهم فى لعبة الأفكار. عندما يقومون باكتشاف خطة الدكتور السرية، وبعيداً عن هذه الأقنعة التى تختفى وراءها وجوه من الوجوه الإنسانية، تطفو على السطح الفكرة التى تقوم عليها هذه المسرحية الهزلية، وتخبر السيدة ليتوزبل السيد كراب فى نقاش مفعم بالحيوية «ها نحن هنا، أنظر إلينا ! تجف عروقنا داخل هذه المؤسسة، والأشياء الوحيدة التى نستطيع ماتعلمناه هى أسوأ مايعلمناه من قبل... تدبير المؤامرات والمكائد، والحقد، والجشع »صـ٢٢٠، وبعد ذلك، تأخذ السيدة ليتوزيل فى التعبير من جديد عن ذاتيتها التى تختفى وراء قناع من الرضوخ، وتخاطب الآخرين بغضب : «ها نحن ، مجرد دودة من دود الأرض. مسنون لا نريد الموت لكن لايجرؤ أحد منا على القول أننا نود المزيد من الحياة دعونا ننظر حولنا! من يبالى؟ لا أحد ولا حتى الطبيب»صـ٢٥٤، وبهذه الطريقة ينجح آردن فى تنظيم إستجابة المشاهد تجاه اللاعبين الاساسيين بالمؤسسة: هذه النماذج من نماذج الشيخوخة التى تتكور مثل الدودة التى تشير إليها السيدة ليتوزيل.

وتظهر فى هذا الانقلاب الأخير براعة المرضى فى الاستراتيجية، ويعكف هؤلاء المسنون على تدبير المكائد،وعلى تبادل المغازلات، وكثيراً ما تبرز السيدة ليتزويل بعض الوثائق المشكوك فى صحتها حتى تقوم السيده فينيس بالتوقيع عليها، وفى

المشهد الثانى من المسرحية، فإنها تقوم بالغناء أمام المشاهدين حول ماتقترفه من شرور صـ٢٠٥ ، صـ٢٠٦ وفى المشهد الثالث يخبرنا السيد جوليتلى عن «اللوعة التى تعتلج فى قلبة» ، ويعترف بحبه للسيدة فينيس، صـ٢٠٧ ، وعامة ، فإن قضاء الوقت يتم بصورة بسيطة للغاية فى هذا المكان ورغم أن الكثير من أنشطة الاستجمام المعتادة تتوفر داخل إطار الملجأ السعيد ، إلا أن المرضى يستمرون فى اللعب بالسهام وبالدومينو، وينتظرون الموت صـ٢٥٧ ، وفى أحد المرات، تبدأ السيدة فينيس لعبة جديدة لا تحكمها قواعد دقيقة، وذلك حتى تضمن الفوز باللعبة: إنتهت اللعبة وفزت وفزت وفزت نعم فزت وفزت وفزت ، نعم فزت فزت فزت نعم فزت فزت فزت صـ٢١٢ وهكذا تظل السيدة فينيس شخصية تنبض بالحياة قادرة على الشعور بالبهجة وعلى إجراء التعبير فى قواعد اللعب لصالحها، وبالرغم من ذلك القناع الذى يفرض عليها دوراً ثابتًا جامداً فى هذه المسرحية الهزلية الفكرية.

وتستمر لعبة الحقيقة التي تقترحها السيدة ليتزويل حتى الثمالة فى هذه الرؤية التى يقدمها آردن حول مايدور داخل المؤسسة، ويقوم المرضى بترديد الأبيات التالية المرة تلو المرة:

دعونا نلعب لعبة الصدق - نحن كبار بما فيه الكفاية، أليس كذلك ؟
الصدق أو الكذب إلى يوم أن أموت فليحيق بك الموت إن كذبت كذبة
صـ٢٠٨

وتقوم السيدة فينيس بخلع القناع بصورة مجازية فى الفصل الثانى وترد على السيد كراب بأمانة ودون وجل وهى تمثل طبقًا لقواعد اللعبه الخادعه التى دبرها زملاءها المرضى:

أنا سيدة عجوز

وليس لدى وقت طويل أعيشه

وعندى القدرة فقط على الأخذ

دون العطاء فلم يتبق كثير من الوقت للعطاء

أحب أن أشرب وأن آكل

أريد شخصًا يخلع لى حذائى

أحب إجراء الحديث دون المشى

لأنه حين أمشى أحب أن أعرف

أين أذهب

أحب النوم بلا أحلام

أحب اللعب والفوز فى كل لعبة

أحب العيش وسط الحب دون أن أحب

أحب أن يتحرك العالم دون أن أتحرك بنفسى

أحب وأحب أبداً

أن يعمل العالم وأن يصبح ماهراً

أتركنى كما أنا لكن لا تتركنى وحيدة

هذا ما أريد فأنا قطعة من قطع الأحجار الكبيرة المستديرة

تقف فى وسط عاصفة رعدية صـ٢٥٠، صـ٢٥١

والسيدة فينيس- وهى شخصية غير عاطفية تتملكها الأنانية بحكم الضرورة- منتبهة تماماً للحالة المتدنية التى تمر بها بسبب كبر السن، وبسبب الاعتماد على الغير، وتقوم بالتعبير عما تشعر به فى هذه الطريق المسدودة ، وتتوهج الحاسة الشعرية عندها ، ويصدر عنها هذا الاعتراف الشخصى المؤثر الذى يعبر فى بساطة عن الرغبة فى وضع حد لهذه الرغبات المتعارضة التى تدور داخل النفس، وترنو السيدة فينيس للشباب، ولبعض من الحركة معًا ، ويعطى هذا المونولوج الذى تلقيه من جانبها الفرصة لسبر أغوار النفس وراء ذلك القناع المصطنع.

وفى هذه المسرحية الهزلية الفكرية، تتخذ العناصر الدرامية من حبكة وشخصيات وحوار وإطار مسرحى أسلوبًا واحداً ، ويرغم آردن المشاهد على رؤية الوجه الحقيقى وراء القناع وعلى مواجهة الحقيقة التى تختفى وراء الحركات المبالغ فيها أحيانًا ، وعلى التفكير فى تلك الشخصيات التى تجسد بعض الأفكار المتعارضة حول الشباب والشيخوخة ، وتصبح المسرحية بمثابة تعبير بالمجاز عن التقدم الذى يحدث داخل المجتمع وداخل النفس معًا ، وتتحقق هذه الرؤية المزدوجة حول العلاقة بين المرضى وبين

هيئة الإدارة والتمريض، وحول التقدم الاجتماعى والنفسى عن طريق سوء الفهم الذى يجمع بين الشخصيات، وعن طريق التقليد والتمثيل الصامت، ويستوعب المشاهد النكتة، ويستوعب أيضًا الاحساس القوى بالخوف الذى يشعر به كل الأفراد فى التجمعات الأخرى، وعلى سبيل المثال، تطلق السيدة ليتزويل على الدكتور كوبر وايت فى سخرية ألفاظ «اللورد والكاهن والمشرف وكاتم الأسرار العظيم» وتواصل ليتزويل إطلاق الأسماء عليه من خلال أغنية تؤديها

اخلع القبعة وانحنى

الملك العظيم يلبس التاج

ويبسط يديه

ويسير كل شىء حرفيًا كما يقول صـ٢٥٤ ،صـ٢٥٥

وقبل ذلك، يقوم المرضى بالسخرية من لهجة الدكتوركوبر وايت المهنية داخل المسرحية «ياه واه واه واه – واه– الممرضة براون الممرضة جونز، الوعاء، الفوطة، الدهون»صـ٢١٦، ويعبر المرضى عن الاستياء وعن الخوف اللذين يشعران به إزاء السلطة التى يتمتع بها الدكتور فى كل مايتعلق بهم»، وهذا أمر لابد أن يعتاده كل من يعيش فى دور للمسنين، وطبقًا لعلماء الاجتماع «يوجد من الأسباب مايدعو إلى الإحساس بعدم الأمان وبالخوف عند مواجهة المرحلة الأخيرة من الحياة... عند معرفة أنه فيما يتعلق بالحياة اليومية سوف يقوم الآخرون بالتحكم فينا »، ولايسمح هذا الإذعان للغرباء للمسن بأن «يعرف إلى أى مدى يستطيع الوثوق بالآخرين»، فهو ليس على ثقة إن كان الآخرون يهتمون بما يحدث له أم لا »[٣٢]، وخلال المسرحية عامة، يقوم

أبطال آردن بعدد من ردود الأفعال يظهر فيها الحذر فى التعامل مع الشخصيات التى تقوم برعايتهم، ولايرى المرضى فقط سوى ذلك «القطاع من الدور»[٣٣] الذى يتعلق بهم.

وفى الواقع، يتوفر لدى النزلاء فى الملجأ السعيد سبب قوى للشعور بالارتياب ودكتور كوبر وايت شخصية أكثر تعقيداً كذلك، فما يقوم به من تدابير ما هو إلا جزء من أجزاء بحث عديم القيمة، ومثل المرضى، يفصح هذا المشرف المتحمس عما ينتويه، ومثل المرضى، يجسد هذا الطبيب أيضًا الصدق والأكاذيب، وذلك فى سعيه لتحقيق المكانة والشعور بالذات، والشر الكامن فى أعماله يرتبط بأمر من الأمور البحثية التى تخرج عن الإطار المعقول، وعن الإطار الأخلاقى ، ومن الناحية النفسية يقوم دكتور كوبر وايت بلعب الكرة فى نهاية كل أسبوع صـ٢٢٥، كما أن والدته تستحثه على لقاء الفتيات ممن بلغن سن الزواج، صـ٢٣٤، صـ٢٣٥،وهو أيضًا يشعر بالتحمس إزاء التجربة التى يقوم بها، وعندما يقوم بتجربة البلسم على كلب السيد هاردرادر فى الفصل الثالث المشهد الثانى فإن الفرحة الطاغية التى تمتلك دكتور كوبر وايت تنتقل إلى المشاهد، ويشعر الدكتور بالإثارة لقرب نهاية التجربة، ويعلن «أنه بعد أربع وعشرين ساعة... سينتهى كل شىء للأفضل» صـ٢٥٨، وبعد ذلك، حين يأخذ فى انتظار التحول السحرى للون، فإنه يستمر فى التحديق فى الأنابيب وتعزف الموسيقى أغنية من الأغانى الشعبية صـ٢٦٠، ويتحول الكلب إلى جرو صغير، ويهنىء كوبر وايت نفسه: نعم ،أفلح الأسر، أفلح الأمر بالتأكيد، يا إلهى ، لقد أصبحت شهيراً، ويبدأ الدكتور فى التعاطف مع «السيد هاردرادر المسكين» المسن بعد أن ينتزع الدكتور الكلب منه حتى يجرى هذا التحول عليه صـ٢٦٢، وفى هذا المشهد، تتضح

الأبعاد الثلاثة فى شخصية كوبر وايت، الذى لايرتدى إلا قناع قبل القيام بإجراءات هذا التحول، ويتساقط الطبيب الذى يمثل دور «دكتور فاوست فى الجيل الحالى»ص١٩٨ أمام مشاعر الاحساس بالزهو والتوة بسبب مايتحقق، وعندما يقف وحيداً فى المعمل، فإن مايتفوه به يعبر عن تحقيق الذات، وهو شعور يحس به الباحثون عادة.

ونرى فى هذا الجانب الإنسانى أن ابتعاد الدكتور كوبر وايت عند «العينات» موقف مبالغ فيه، لكنه موقف حقيقى أيضاً، يفقد المرضى فيه الأسماء بالنسبة للأطباء والباحثين، وكما أن الدكتور كوبر وايت لايرى الجانب الإنسانى فى المرضى، فإنهم بدورهم يرون أن الدكتور رمز للشيطان، وأنه يفتقر إلى الصفات الإنسانية، أى أن كلاً من الجانبين فى الملجأ السعيد يخفى عليه مايكتشفه المشاهد، وكلاً منهما يتجاهل أحلام الطرف الآخر، وهذه المسرحية حول الأخطار المحيطة بالبحث العلمى بها بعض التذبذب، ويدور الصراع على المستوى الوجودى، وعلى المستوى الاجتماعى النفسى، وهو صراع درامى لا يحسم أمره، ويتشبع المشهد الذى يدور حول اللعبة التى تجرى على الكلب، وحول الاكتشاف بكثير من الرموز، ويصبح الدكتور واحداً من الشخصيات التى تمثل صورة السلطة داخل المؤسسة الشاملة، وطبقًا للمقدمة التى يضعها آردن، لا يرتدى أى من أعضاء هيئة التمريض من النساء والرجال الأقنعة الواقعية أثناء عرض المشاهد «المعملية» ص١٩٣، ويقوم الدكتور كوبر وايت بتقديم السجائر إلى ثلاثة من طاقم التمريض الذين يقومون بمساعدته فى إجراء التجارب، ويستجيب الطاقم بأداء نوع من التمثيل الصامت :

يقف كل واحد منهم بجوار الآخر، وينزع كل واحد منهم القناع ثم يقومون بالتدخين، ويلقون بالأعقاب، ويدوسون عليها بالأقدام، ويعودون للعمل، وتحل شخصية الممرض محل القناع صـ٢٦٠

ويبلور التسلسل الهرمي في هيئة التمريض الأفكار التي تتعلق بالسلطة، والنظام، والتحكم التام وذلك على شكل طقوس، ويرضخ الدكتور في النهاية- وهو تجسيد للإدارة داخل النيان- وتتحدد سلطاته عن طريق البنيان الذي يقوم بتمثيله، وفي ذروة المسرحية، يشارك الدكتور من جديد في الحفل الذي يدور، بعد أن تتبدد القوة الخارقة التي يتمتع بها هذه المرة، ويأخذ شكله الجسمي في التناقص، ويمتد هذا التضاد الذي يحدث في لحظة الذروة إلى المشاهدين فرغم أن المشاهد يشارك في الحفل الأخير الذي يقام داخل البنيان، إلا أنه يظل دون حيلة عندما يتعلق الأمر بتغيير نهاية المسرحية ، ومثل المسرحيات الأخرى التي تسير على النهج المعاصر، والتي تدور داخل المؤسسات، فإن الملجأ السعيد تقوم باحتواء المشاهد داخل شكل المسرحية، وفي المشهد الأخير، تستخدم التلميحات بطريقة ساخرة لتنقل فكرة الشيخوخة، وفكرة تواجد المشاهدين : «القهوة ... إلخ تقدم للزوار، وعندما يبدأ المسنون في الحديث ، يرد الزوار بهمهمات مشجعة حانية» صـ٢٦٦ ، وطبقًا للكاتب يرتدي الزوار المتميزون إذن نفس الأقنعة مثل المسنين رغم أن ذلك يتم «بصورة أقل درجة في فرديتها» صـ١٩٣، وعن طريق هذه الأقنعة ،وعن طريق الحركة والصوت، يتلاعب آردن بكل هذه الأمور الغيبية، وتنتهي المسرحية نهاية موسيقية لا تخلو من الوعيد، وتتمثل الكوميديا السوداء التي تتصف بها الخاتمة في نجاح التمرد الذي يقوم به المرضى، وفي الانتقام الذي يوقعونه، ويقوم المرضى بحقن الدكتور بنفس البلسم الذي يتوصل إليه.

ويعود الدكتور للمسرح بعد أن يطرأ التغيير عليه ويصبح مثل الطفل الصغير الذى يمتص الحلوى «بطريقة مصطنعة»، ويرتدى قناعًا «مستديراً طفوليًا» يشبه «ملامح الممثل بوضوح»، وبالتالى، ينضم الدكتور إلى مجموعة الملجأ السعيد صـ٢٧١ وتقوم السيدة فينيس بأرجحة الدكتور بعد أن يصبح طفلاً صغيراً، وتغنى له أغنية من أغنيات الأطفال صـ٢٧٢، وهذه الأغنية نهاية مناسبة للغاية لهذه المسرحية الهزلية الخيالية، ولاينتمى الدكتور- بعد إرتداده للطفولة- إلى هذه المؤسسة بحال، ويحيط المسنون بالطفل وهم يشكلون تابلوه لمدة لحظه بعد أن يحل الدمار بالملجأ السعيد ثم يلقون هذا البيان أمام المشاهد:

فليستمع كل إنسان! احذر وكن سعيداً فى فترة الشيخوخة وابحث عن هواية مفيدة ، صنع السجاد أو صنع السلال، واجعل الناس فى حاجة إليك، وعليك أن تتذكر أن العمل أفضل ألف مرة، وأذهب للمنزل وتذكر: أن حياتك سوف تصل أيضًا إلى نهايتها صـ٢٧٢.

وتوجه هذه النبوءة ناحية المشاهد من جانب المسنين، ومثل الدعوة التى يوجهها بارنيت لنا «حتى نلتقى من جديد خلف الشاشة» فى مسرحية التأمين الصحى، فإن التحذير الذى يلقيه هولاء المسنين يذكرنا بالحالة التى تسير عليها الأمور فى المجتمع الحديث، وقبل ذلك، يبدى الدكتور كوبر وايت دهشته فى نفس المشهد أن «المؤسسة أقوى من الانسان» صـ٢٦٤ ،وتنتهى الحياة بالتالى إلى طريق مسدود وينسحب الدكتور- بعد أن يعود للصغر - إلى خارج المسرح مع رعاياه السابقين

ومثل مسرحية التأمين الصحى، تذهب مسرحية الملجأ السعيد إلى أبعد مما يتوقع المشاهد فهى تجعل المشاهد يضحك حين لا يود الضحك، وتنجح المسرحية - فى نفس الإطار الاجتماعى الموحش - فى إقامة نوع من التوازن بين هذا الموقف الصارخ وبين

بعض اللحظات الموسيقية وتستخدم كل من المسرحيتين عدداً من الشخصيات لتجسيد الأفكار، وتشوه كل واحدة منهما صورة المختصين بملابسهم البيضاء، وتشغل المشاهد بعرض صورة من صور الموت، وجميع الحقائق المتعلقة بالعنبر فى التأمين الصحى تثير فى الذهن فكرة التآكل الذى يطرأ على الروح الإنسانية فى مؤسسات الرعاية الصحية، ويشعر المشاهد ببعض الارتياح فقط عندما يقوم بارنيت بعمله، فالقصة رومانسية، واللغة مشبعة بالمعان فى (موضوع الممرضة نورتون)، ولكن التشويه يلحق بالجثة التى يصورها آردن فى الملجأ السعيد، وتظهر مؤسسة جديدة مألوفة لا يمكن التكهن بما تفعله ويبين التمرد الذى يحدث أن الإقامة بالمؤسسة لا تتلازم بالضرورة مع عنصر السلبية، ولاتصبح الشخصية سلبية بالضرورة إذا واجهت الإنسان حالة من حالات الطريق المسدود تعرض على المسرح، بل إن المسرحية قد تستمد قوتها أحيانًا من جراء التوتر الذى ينشأ فى هذا الموقف الراكد، والطاقة المختزنة داخلة، ومثل مسرحية بيهان الغريب (التى تتعلق بعدم الاكتراث باللوائح المعمول بها فى السجن٩، فإن التمرد الذى يحدث فى الملجأ السعيد يجلب الراحة والفرحة للمشاركين فيه، وذلك دون أن يتحقق أى خلاص من براثن الموقف الحقيقى، ومثل مسرحية مارات/صاد التى تعرض من داخل مسرحية فايس الأصلية، (والتى تمثل الثورة التى تحدث داخل مستشفى للأمراض العقلية)، فإن التمرد الذى يحدث فى الملجأ السعيد يودى إلى مزيد من التحركات التلقائية، وإلى بذل الطاقة رغم كل العوامل غير المواتية التى تحيط بالموقف، وتعطى هذه المسرحيات من مسرحيات الطريق المسدود بعض الأمل البسيط

فى قدرة الشخصيات على الفكاك، والنهاية المراوغة تترك المشاهد فى حالة من حالات التفكير العميق التى تتفق والموضوعات المعروضة عليه على خشبة المسرح .

الأجنحة

تبدأ مسرحية آرثر كوبيت الأجنحة بجو من الاضطراب وهى تركز على فرد واحد متعاطف تقذف الأحداث به داخل بنيان يبعث على الحيرة، وكما تتميز مسرحية التأمين الصحى بالطبيعية المفرطة، والملجأ السعيد بالقضايا الأخلاقية المثارة، وبإستخدام أساليب بريخت، فإن مسرحية الأجنحة تدور حول رغبة الفرد فى تحقيق الخلاص، وتعتبر المسرحية تكملة لكل من المسرحيتين الثانيتين، وتعود المناقشة موضوع المؤسسة فى الزمن المعاصر.

وتتعلق مسرحية الأجنحة بالكفاح الذى تبذله مريضة من مرضى النوبات حتى تبدأ الحديث، وحتى تستطيع أن تربط بين عالمها الداخلى وبين العالم المضطرب بالخارج، وتقوم المسرحية بتتبع حالة المريضة إميلى ستيلسون - وهى طيارة فى منتصف العمر- منذ أن تهاجمها النوبة ثم خلال فترة المستشفى، وخلال فترة العلاج داخل المستشفى من احتباس النطق وتستخدم المسرحية مجاز الرحلة بالطائرة والعودة إلى الأرض المكسوة بالثلوج ويدور الأمر أساسًا حول الحلقة المفقودة بين المشاعر وبين التعبير عنها، ولا تعرض على المسرح صورة كاملة عن المستشفى. وحجرة الاستجمام فى مركز إعادة التأهيل ، بل تنساب الأحداث والصور داخل ذهن الشخصية الرئيسية بالمسرحية، وتحمل هذه الأحداث والصور جوهر أو بالأحرى صدى الاطار الذى يتحدد كلما سارت المسرحية في مراحلها الأربعة: المقدمة، الكارثة، اليقظة، البحث داخل النفس، ويشير الجزء الخاص بالمقدمة إلى حدوث النوبة عن طريق الساعة التى تدق «بصوت أعلى من المعتاد » ولا نسمع أحد الدقات، ثم تتوقف الساعة عن العمل، ونرى السيدة ستيلسون

لأول مرة وهى تقوم بقراءة كتاب على كرسى وثير، وتحيط الظلمة بالسيدة سيتلسون التى تبدو متميزة فى البداية، ثم ينتابها الشعور بالقلق، وتأخذ فى «التحديق فى رعب» [٣٤]، وبعد الظلمة فى الجزء الخاص بالمقدمة، تبدأ الضجة في الجزء الخاص بالكارثة ص٨.

وفى الإفتتاحية نجد أن دقات الساعة تعبير مجازى عن الحالة الداخلية وهى تدق أعلى من المعتاد ثم تتوقف، ويجتذب كوبيت المشاهد إلى هذا العالم الذى تبدو فيه الأحداث اليومية بعيدة كل البعد، وكثيراً ما تتصف هذه الأحداث بعدم الوضوح وبالخطورة، بل وقد يكتسب الأمر العادى الذى يدور نهاراً بعض المعنى المبهم ليلا ، وفى مسرحية بنتر العودة للبيت يبحث لينى بالفعل فى مسألة الليل وأثره فى الحياة عامة :

اسمع أتعجب إن كان باستطاعتك توجيه النصح لى فقد قضيت بعض الوقت الصعب مع هذه الساعة التى فاتها أن توقظنى، والمشكلة أننى غير مقتنع أن السبب يعود إلى الساعة، فهناك الكثير من الأشياء التى تدق ليلاً، ويبدو كثير من الأمور عادية أثناء النهار، ولاتسبب أية مشكلات لكن هذه الأمور تأخذ فى الدق ليلاً [٣٥].

وفى السياق الذى تدور فيه الأحداث، فإن هذا الحديث واحد من محاولات لينى العدوانية لاخافة الغرباء من حوله، وخارج سياق الأحداث، يحمل الحديث بعض المعنى، ويشير إلى الدراما المعاصرة بكل ما فيها من تفصيلات وأمور مألوفة وواقعية فوتوغرافية، وفى مسرحية الأجنحة، تتوقف دقات شيء مألوف، وتبدأ نوبة جديدة،

ويرى المشاهد من البداية- من داخل ذهن السيدة ستيسلون- كيف تتحول الأمور المألوفة فى الحياة اليومية إلى نوع من أنواع الاستبصار الذاتى.

وفى الجزء الثانى من المسرحية - الكارثة - تدور الأحداث كما يراها المريض داخل المستشفى، وهيئة المستشفى عادية، لكنها تكتسب صفات غريبة دخيلة عند هذا المريض الذى يفقد الإحساس بالتوازن، وتتجمع الصور مع صوت السيدة ستيسلون ومع الأصوات بالخارج، ويتضح أن حياة المستشفى الجديدة مزعجة للمريض وتدفع إلى القلق، وبخاصة للمريض بالنوبات، فهذه ليست بالمستشفى فقط، بل هى أشبه بالكهف، ويرى المشاهد الاحساس بفقد التوازن عن طريق إستخدام «باقة الزهور التى تجذب الأنظار»صـ٣١ ، بألوانها الطاغية فى تلك الغرفة العارية بالمستشفى، وطبقًا للتعليمات المسرحية :

يبدو الأمر كما لو كانت لم ترى هذه الألوان من قبل، وهذه التجربة طاغية من الناحية الفسيولوچية والنفسية لدرجة أن الذهن لا يستوعب كافة المعلومات، بعد أن تم شحن دائرة الجسم بما يزيد عن الحد صـ٣٢.

وفى الجزء الذى يحمل عنوان اليقظة، تشعر السيدة ستيسلون بالإختناق، كأنها تولد من جديد وبنوع من الإقتحام لخصوصيتها عندما ترى باقة الزهور، وتستمع إلى أفكارها الداخلية وكلماتها المبعثرة التى «تمثل نوعان من أنواع الاحتباس الصوتى» كما يوضح كوبيت فى المقدمة، وتكثر الأصوات التى «تخلو من المعنى» صـIX ،وتبقى بعض الكلمات داخل النفس، وتخرج بعض الكلمات القليلة المحملة بالمعانى، وتذكر ستيسلون أمام الطبيبة المعالجة آمى «تذهب الكلمات للداخل أحيانًا ، وتوجه للخارج

أحيانًا أخرى ولا أستطيع إيقاف الكلمات بالداخل.... أو »صـ٤٤، وفى الجزء الأخير من المسرحية البحث داخل النفس- تمثل آمى الطبيبة المعالجة الرابطة بين العالم الداخلى والعالم الخارجى فى المسرحية، ويقترب العالمان كلما تقدم العلاج، وآمى شخصية مشجعة تبعث الدفء، ورغم أن الأحداث تدور فى مركز لاعادة للتأهيل، إلا أن إطار المسرحية يتسع، وتشمل الأحداث مجموعة من الشخصيات الأخرى، وتضاف بعض المعلومات الجديدة، ففى بداية اليقظة على سبيل المثال، يظل المشاهد حبيسًا داخل شعور السيدة ستيسلون، ثم تبدأ الأصوات والصور التى لا تتصل بذلك الشعور فى الظهور، وتختلف هذه الأصوات والصور تمامًا عما نشهدة فى الجزء المتعلق بالكارثة، وتشير التعليمات المسرحية أن هذه «ليست بالمستشفى بعد ذلك وتسود حالة من الحالات العادية»صـ٥٢، ونسمع أصواتًا تصدر عن شخص ما يعبث بمفاتيح البيانو، ونرى صورة للتليفزيون، لمجموعته من «الأطباء والمعالجين النفسيين والممرضات والعاملين والمرضى والزوار»، ونسمع لغة جديدة : أو صوت إيلا - فيتز جيرالد وهى تقوم بالغناء صـ٥١.

ويتعلق الجزء الذى يحمل عنوان البحث داخل النفس «بالغموض وبالمغامرة» صـ٥٦، ويحدث تأثيراً كبيراً عن طريق السمع، وعن طريق التصور، ومثل الساعة التى تتوقف فى المقدمة، ومثل ظلمة الكارثة، أو باقة الزهور فى اليقظة، فإن صدى مايدور داخل البحث عن النفس يجذب الانتباه بالطبع، ويبرز صوت داخلى قوى - غير واضح المعالم تمامًا- يتصف بالوعى وبالاستقلالية، ويطرأ تطور على شخصية ستيسلون، ولاتشعر بالضآلة بعد ذلك فى أجزاء البحث داخل النفس، وطبقًا للتعليمات المسرحية «تأخذ السيدة ستيلسون فى «التجول خلال متاهة الطرقات بالمستشفى، وتكبر المرآة

صورتها، ويثور إحساس باللانهاية»، وتصطحب «مجموعات من الأصوات» السيدة ستيلسون فى هذه الجولات، أى أنها تمشى بمحاذاة غرف مختلفة تسمع منها أصوات مختلفة داخل مركز إعادة التأهيل، وتقوم هذه الأصوات القادمة من الماضى، وهذه التصورات بمهام التنظير ، والعلاج، والعناد، والضحك، وإلقاء المحاضرات وتصبح الرحلة «مغامرة ذات أبعاد مخيفة» صـ٥٥-٥٦، لكن السيدة ستيلسون لاتستسلم، وتدلف إلي داخل تلك الألواح المظلمة الى لاتنتهى على المسرح و«تسير كالأعمى» ثم تظهر تحت الضوء الأزرق عند سماع صوت الرياح أو الأجراس وتبدأ فى «التعجب والتوهم»صـ٥٨

ويتم التركيز على العالم الخارجى عند هذه النقطة، وتعرض بعض المشاهد المؤثرة عن المرضى داخل فصل من فصول التدريب على الحديث ، ثم نرى مشهداً من مشاهد الحوار ، ونسمع السيدة ستيلسون بالخارج تسأل المعالج فى الشتاء عن الاسم الذى يطلق على الجليد، هذه المادة البيضاء «التى تسقط من السماء»:

السيدة ستيلسون :

من أين تحصل على هذه الأسماء ؟

آمى :

أنا ، من هنا ، بالداخل ، مثلك

ستيلسون :

هل تعرفين كيف تفعلين هذا ؟

آمى :

لا

ستيلسون :

إذن كيف من المفترض ... أن أعرف ؟

آمى :

(بهدوء) لا أعرف حقيقة

ستيلسون :

تحدق فى آمى ، ثم تشير إليها ، وتأخذ فى الضحك صـ٧٠

وتظهر الفرحة فى جنبات جزء البحث داخل النفس بسبب القدرة على إعادة اكتشاف الأشياء، ويشارك المشاهد السيدة ستيلسون فرحتها ، خاصة فى اللحظات الأخيرة من المسرحية حين يتضح ما تتمتع به من قوة فى الإرادة، ورغم أن الهلاوس تبقى أحيانًا، إلا أنه للمرة الأخيرة ستشعر السيدة ستيسلون بشعور التحليق لأعلى، وبضياع الطريق وسط السحب، وتأخذ السيدة ستيسلون فى البحث فى ذهنها عن مكان تستطيع الهبوط فيه دون حوادث ، ثم فجأة، نسمع «صوتًا حاداً مخيفًا»، وتشهق السيدة ستيلسون ، وينتابها الشعور بأنها تسير فوق الجناح، وطبقًا للتعليمات المسرحية الأخيرة التى تتصف بالغموض:

لا أثر للفزع

موسيقى ... بعض الأجراس

أضواء ثم ظلمة

سكون صـ٧٧-٧٨

وتنتهى المسرحية فى غموض كما بدأت ، بعد أن تقع نوبة أخرى أخيرة على الأرجح.

وتستمد المسرحية قوتها فى الواقع من النبل الذى تتسم به الشخصية الرئيسية فهى امرأة تخرج من بين الحطام بأفكار مبعثرة هنا وهناك ، وتبذل المجهودات حتى تربط بين الأفكار وبين الألفاظ، وتحدوها الرغبة فى التواصل والتذكر وإفهام الآخرين وفى التعبير بالمجاز وإضفاء لمسات من روح الشعر على الحياة، والمجاز الرئيسى بالمسرحية يتعلق بالرحلة، ويحمل الكثير من القوة ، فهو يصور احتباس الأفكار داخل الذهن ، وعدم القدرة على الحديث، مع كثير من الإصرار والمثابرة من جانب هذه الشخصية الجميلة كذلك .. وعلى النقيض من مسرحية بيكيت الأيام السعيدة التى تعتبر علامة مميزة من علامات المسرح الحديث حيث تحوط القذارة وينى من كل مكان، رغم كل مايتصف به من شاعرية وآمال، وحيث تتحول الحياة إلى نوع من أنواع الرمال المتحركة، فأن مسرحية كوبيت تتحدد داخل إطار العلاج الذى تناله السيدة ستيلسون، ويرى الكثيرون أن موقف وينى يتضمن تعبيرا مجازيًا عن التقدم فى العمر وعن الموت ترتقى فيه الأيام السعيدة فوق الإحساس بالعزلة، لكن مسرحية الأجنحة - وهى أصلا مسرحية إذاعية - تدور داخل إطار من نوع خاص يرى فيه المشاهد - كما يذهب كوبيت - عالم المرأة بكل مافيه من الشك ومن التحول فى علاقات الزمن والمكان، ويمثل الفضاء بما يحدث من تشويه الإحساس بالعزلة أو البارانويا مع حب للحياة»[٣٦] ، ويدور جوهر المعنى حول اللعبة وحول الحالة النفسية المثارة، ومع ذلك، لا تتحقق شعرية المسرح- أو الروح الذاتية المحسوسة المادية - التى تتحقق عند بيكيت ووينى فى الأيام السعيدة، ويظل الإطار الاجتماعى فى الأجنحة حرفيًا بصورة كبيرة، وربما يعود ذلك إلى تركيز المسرحية الشديد على مايواجهه مرضى النوبات، بحيث تظل مشكلات السيدة ستيسلون مرتبطة بحالتها الجسمية الراهنة، بدلاً من أن تكتسب المعنى العام، والمجاز فى الأجنحة يقوم على توقف الكلمات الذى يعتبر نوعًا من أنواع السقوط من

أعلى، ويعلق أحد النقاد أن كوبيت - على العكس من بيكيت أو بنتر- لايهتم بالقضايا الأساسية رغم أنه ينجح فى خلق موقف درامى يتضمن مثل هذه الأفكار الجادة [٣٧]، وتظل الفكرة الأساسية عند كوبيت هى اللغة، بإعتبارها رابطة من الراويط، وفقدان اللغة باعتبار ذلك نوع من أنواع الحبس الانفرادى.

وتستحق الأجنحة بعض المنافشة عند دراسة مسرحيات الطريق المسدود، لأن نقاط الضعف ترجع إلي إفتقار العمل إلى أحد الملامح الرئيسية فى هذا النوع من المسرحيات وهو التحول الشعرى داخل نظام اجتماعى بحيث يصبح هذا النظام عالمًا من العوالم المصغرة، لكن مسرحية الأجنحة تدور حول أحداث حقيقية وتقوم بالتركيز على مرض من الأمراض يحس به المشاهد تمامًا، ولاتنجح المسرحية فى الانتقال من الخاص إلى العام، ومن اللافت للنظر أن المشاهد يشعر أن المسرحية لم تنته رغم أن العرض بظل مؤثراً ، وتشترك مسرحية الأجنحة مع بقية مسرحيات الطريق المسدود فى الرغبة فى تناول الحقائق الاجتماعية من داخل النطاق الفكرى، حتى يتم التعامل مع كل هذه العشوائية والخسارة والتشتت عن طريق جذوة الفن التى تسلط على أبنية الألم والغضب داخل الحياة المعاصرة، ولاتنجح مسرحية الأجنحة فى تحقيق الحلم الذى يجمع بين الفن وبين حالة من حالات النظام والتوافق، ولاتصل لذلك سوى مسرحية نهاية اللعبة حيث يعلق كلوف حين يقوم بتسوية المكان «أحب النظام، وهذ هو حلم حياتى، عالم يصمت الجميع فيه ، ويحس بالسكون، ويوضع كل شيء فى مكانة»، ويضيف كلوف أنه يفعل مايستطيعه «لخلق بعض النظام [٣٨]»،وهذه الأحلام حول النظام من جانب شخصية من الشخصيات المسجونة فى هذا العالم، هى جوهر مسرحيات الطريق المسدود.

وقد تم تقديم الأجنحة لأول مرة من داخل البرنامج الإذاعى (مسرحية تسمع)، ثم عرضت على مسرح ييل، وفى مهرجان شكسبير بنيويورك، وعلى مسارح برودواى، وتجتذب المسرحية الجمهور بسبب الإداء المتميز الذى تقوم به كونستانس كمنجز، وبسبب الخوف والفضول من جانب الجمهور، والرغبة فى رؤية النظام وسط كل هذا الألم العشوائى وضياع النفس، وفى النهاية ، تتحول حادثة من الحوادث الطبية إلى مونولوج داخلى يحمل الكثير من المجاز، وفى رأى سوزان سونتاج أن الأمراض :

استخدمت دائمًا كتعبير مجازى لإثارة التهم عن الفساد وعن عدم الانصاف داخل المجتمع، ويحمل المجاز المتعلق بالأمراض التقليدية طابعًا من هذا النوع ويخلو من المحتوى عند مقارنة ذلك باستخدام المجاز فى العصر الحديث، فالأمراض نوعان : مرض مؤلم من الممكن شفاء الإنسان منه ، ومرض مميت ، وتتطلب الأمراض الحديثة (تشير سونتاج إلى السرطان والسل خاصة) المعالجة الرخيصة.... وقلما تعالج حادثة تاريخية أو مشكلة من المشكلات على صورة مرض من الأمراض.

وبالرغم من ذلك ، تسلم سونتاج فى دراستها حول استعمال المرض كمجاز فى الأدب الحديث بالجانب الغامض فى طبيعة المرض، هذا الجانب «الليلى فى الحياة»، وتشير سونتاج إلى العملية التى يصبح بموجبها جانب مظلم من جوانب الحياة بمثابة تعبير مجازى، فكل مرض من الأمراض الهامة يعود لسبب غير واضح، والعلاج غير ناجح، تعوزه المعان، وتكثر الموضوعات التى تتعلق بالمرض وبالرعب، والفساد، والانهيار، والتلوث والعنف، والهوية الثقافية،وبالتدريج يصبح المرض نفسه نوعًا من أنواع المجاز، وتستخدم لفظة المرض بحيث تصبح صفة من الصفات التى تفرض حالة

من حالات الفزع فيما يتعلق بالأشياء الأخرى[٣٩] وترى سونتاج أن الأمراض الخطيرة- مثل السرطان- تكتسب المعنى المجازى فهى تشير إلى أمراض «يحوطها الغموض والهلاك المحقق»[٤٠]

وماتود سونتاج الإشارة إليه هى أن المصابين بمرض من الأمراض الحقيقية في غير حاجة فى الحقيقة لتحمل عبء إضافى يتمثل فى الرمز وفى المجاز، وهى بالطبع محقة فى ذلك، لكن المجاز يبقى ، ربما ربما لحاجة الانسان إليه بدافع المواساة عند الموت- وهو من الأمور المحققة كذلك - وكما يرى جون ليونارد فى إستعراضة «للمرض باعتباره مجازاً، فإن الموت لا يحمل الشر فى حد ذاته، فهو أمر عادى ، لكن أسلوب المجاز هو الأسلوب الذى نتخذه عند التفكير فى الموت، وعند التظاهر بعدم التفكير فيه ، والفن والديانات - منذ بدء الخليقة - هى شباك نتصيد بها الرعب ونجتذب داخلها الشعور بالوحدة»[٤١] .

وفى مسرحيات الطريق المسدود، فإن ماتسميه سونتاج بالتعبير الخيالى عن الموت الحقيقى يعتبر موضوع من الموضوعات الرئيسية، ويتسع المجاز حتى يشمل الهوة التى تظهر بالمؤسسة التى يتناولها العمل، وهذا المجاز هو الوسيلة التى «نتصيد الفزع» بها ولايختص هذا الفزع بالموت فقط، بل يمتد إلى الإحساس بالفزع داخل الحياة المعاصرة أيضًا، أو بما تسميه سونتاج «بالعيوب الكبيرة داخل هذه الثقافة: الموقف السطحى إزاء الموت، والقلق من إبداء المشاعر، وعدم القدرة على الوصول إلى مجتمع صناعى متقدم ينتظم الاستهلال الاستهلاك، فيه والخوف الناجم عن المجرى العنيف لأحداث

التاريخ[٤٢] ، وتظهر هذه الشبكة من التعبيرات بالرمز» داخل مشاهد تمتلأ بالصور التى تتناول هذا «الجانب الليلى» من جوانب الحياة المعاصرة : الأسرة فى طرقات مسرحية التأمين الصحى أو الإكسير السحرى فى مسرحية الملجأ السعيد أو الألعاب فى الجو فى مسرحية الأجنحة .

الفصل الثالث

وهم الحرية فى مصحات الأمراض العقلية

بيتر فايس : مارات / صاد

فريدريش دورنيمات : علماء الطبيعة

دافيد ستورى : البيت

يقف الوافد الجديد دقيقة يتلفت فيها حوله حتى يرى شكل الحجرة التى يقيم فيها أثناء النهار... فبها توجد بقايا هذا المنتج : المصابون بأمراض مزمنة الذين يبقون بالمستشفى حتى لايهيمون بالشوارع ويعطون للمنتج سمعة غير طيبة، فالمرضى المزمنون للأبد هنا كما تعترف الهيئة، وهم ينقسمون إلى من يستطيع أن يمشى مثلى، وهم من يستطيعون تلمس الطريق بعد تغذيتهم، وإلى المرضى الذين يحملون على الكراسى، وإلى البناتيين، ومعظمنا من الآلات التى تحدث لها الأعطاب التى تستعصى على الإصلاح، وتظهر العيوب عند الميلاد أو بعد سنوات عديده قبل دخول المستشفى.

كيسى كيس : شخص يطير فوق عش العصفور

يقدم الرئيس برومدن هذا التصنيف للنزلاء بالعنبر، ويدفع بالقارىء نحو العالم المجنون الذى يعرض فى رواية شخص يطير فوق عش العصفور، وتصور الرواية مؤسسة للمرضى العقليين، تشبه الشخصيات فيها الشخصيات فى عالم الصور المتحركة، فهى شخصيات مسطحة تعيش داخل قصة من القصص لا تبعث على الضحك تمامًا، وهى شخصيات حقيقية مثل راندال ماكميرفى الذى يقوم بتحدى مجموعة المعالجين فى شخص يطير فوق عش العصفور، ماكميرفى هو الموجه بالعنبر، ويجد ماكميرفى نفسه مدفوعًا نحو العنف بعد أن يحس بالأنكسار من جراء هؤلاء الاشخاص المسئولين عن هذا «العالم الصغير بالخارج»[1]، وتقوم رواية كيسى تتبع المغامرات التى يقوم بها بتتبع ماكميرفى المصاب بمرض من الأمراض العقلية، وتتكشف الحقائق كالكابوس، فكما يرى أحد النقاد الاجتماعيين، «نادرا ما توفر المصحة العقلية الحماية» لهؤلاء المرضى- الذين يمرون بفترة من فترات الهبوط وعدم اليقين، وبالأحرى فإن المستشفى العقلى «أكثر تدميراً للنفس» من أى شىء آخر حيث يقع المريض فى الفخ بعد دخول المصحة العقلية فى الواقع، ويواجه اللامنطق الذى يحكم العمل هناك، والذى تصوره رواية كيسى.

ويتطلب دخول لمصحة استخدام بعض المفاهيم القانونية التى تذكرنا بعدم المنطق فى هذا العالم الخفى الذى يشبه أرض العجائب من تأليف لويس كارول ، وطبقًا للكتيب الذى أعدته لجنة الحقوق المدنية الأمريكية حول (حقوق مرضى الأمراض العقلية)، فإن المريض إذا قام بالتعبير عن رفضه دخول المستشفى، تتجاهل المستشفى الطلب باعتباره أمراً غير منطقيًا، وفى نفس الوقت، إذا قام نفس المريض بالتوقيع تحت الضغوط التى يتعرض لها، وفضل الدخول «طواعية»، فإن المستشفى تسمى هذا القرار «قراراً

منطقيًا »[٣]، ومثل أليس فى أرض العجائب، يشعر القادم الجديد بالحيرة داخل المصحة، ويبدأ السقوط ، والسقوط، والسقوط، ويضيع فى النهاية وسط لفيف من الطرقات المظلمة والأبواب المغلقة بعد أن يحوطه الجنون من كل جانب، ولايدرى المريض أين يذهب[٤]، ويتوقف السقوط، لكنه يحس بالانكسار، فقد دخل إلى عالم جديد يخلو من المنطق، ويلزم للمريض أن يناضل من أجل استعادة التوازن ، ويلزم مثل أليس المسكينة التجوال بين الناس على الدوام .

ووصمة الجنون قديمة قدم التشخيص ذاته، وفى هذا الصدد، يقول لنا علماء الاجتماع ما هو معروف من قبل : حين يشيح الشخص بناظريه عند رؤية المسلك غير العادى الذى يمارس على الملأ، ويتحاشى الناس التعامل مع من يقوم بهذا المسلك الشاذ، ويدرك المريض عقليًا الوصمة التى تلتصق بهذا المرض فى المجتمع، ويقول جوفمان فى دراساته حول المرض العقلى وحول الثقافة الأمريكية التى يسعى المريض حتى يتمكن من العودة إليها أن جميع الناس يميلون إلى القراءة حول غرائب الأمور، وحول عدم القدرة على القيام بواجبات المجاملات المعتادة أمام الناس، وهذه من الأمور التى تبعث على القلق أوتؤدى إلى التهديد[٥]، ومع ذلك، فداخل ردهات المسرح المظلم، لايشيح المشاهد بوجهه بعيداً عن مرأى الجنون، بل على العكس، فإنه يفعل مثل بنتيوس الذى يخضع لغواية ديونوسوس، ويقوم بالتجسس على الطقوس السرية فى مسرحية باخوس ليوريبيديس، ويرى المشاهد هذا العالم المغلف بالغموض،ولايود المشاهد بالطبع إرتياد مستشفى الأمراض العقلية بل يود رؤيتها من على البعد فقط، ويتهكم أحد العاملين فى مجال الخدمة الاجتماعية على تلك الرغبة بقوله إن العالم قد إنتقل بحق إلى مرحلة تبعد كثيراً عن عالم بيدلام حين كان الناس يتجمهرون فى أيام الأحد لرؤية ضعاف العقول باعتبارهم مصدراً من مصادر التسلية[٦] .

وتقوم الدراما عادة بتأكيد الجانب المثير فى المصحات العقلية، وتستخدم الجنون حتى تحدث الصدمة على المسرح، وهو مايشبه إلى حد ما ماكان يفعله الناس فى مستشفى الأمراض العقلية بلندن من قبل، ويبدو أن الأمر قديم الجذور فى الثقافة الغربية الحديثة، ويعود إلى الأفتتان بضعف العقل،وإلى الخوف من الجنون، وإلى عدد من المحظورات الاجتماعية السائدة، وفى مسرحية بيتر فايس (اضطهاد واغتيال جان بول مارات كما تحدث فى مصحة شارنيتون بتوجيه من الماركيز دى صاد)، التى عرضت فى لندن من إخراج بيتر بروك عام ١٩٦٤، وكذلك فى مسرحية فريدريش دورينمات علماء الطبيعة، التى مثلت لأول مرة فى ألمانيا عام ١٩٦٢، وفى مسرحية دافيد ستورى البيت التى عرضت لأول مرة عام ١٩٧٠، فى كل هذه المسرحيات يتعلق الأمر بمستشفى للأمراض العقلية، وتنتقل الأحداث إلى ما هو أبعد من الفضول وحب الاستطلاع ، وذلك عن طريق الرؤية الشعرية لمجتمع مجنون تقترب أحواله من أحوال المجتمع الذى نعيش فيه، والمسرحيات الثلاثة من مسرحيات الطريق المسدود، وتدور داخل مؤسسة من المؤسسات الشاملة، وتتناول المسرحيات المصحة بإعتبارها من العوالم المصغرة، وجميعها توضح الخيط الرفيع الذى يفصل بين عالم العقل وعالم الجنون، كما أنها تظهر بعض النواحى المتصارعة فى الأسلوب المسرحى المعاصر، فمسرحية بيتر فايس مسرحية تاريخية تدور حول الجنون والثورة، وحول القوة على المسرح، ومسرحية دورينمات مسرحية فكرية ساخرة تدور حول حبس الطاقات داخل المجتمع ، بينما تتعرض مسرحية دافيد ستورى لعدد من العقول المفكرة التى ينتابها الشعور بالإجهاد من جراء مايحدث فى هذا العالم.

ويستخدم كل من فايس ودورينمات وستورى المسرح وكأنه نوع من أنواع اللقاء الفكرى، ويستخدم كل منهم المصحة كمجاز ملموس يعبر عن التهرأ الاجتماعى، وعن الفراغ، وعن الوحدة الشديدة واليأس، هذه المسرحيات التى تنتمى إلى مسرحيات الطريق المسدود تمتلى بأشخاص لاتحدوهم الرغبة فى أى شىء بالمرة، ووسط هذا الجو من القمع والتسلط تتعدد الاستجابات تجاه العالم الذى يتوقف فى مكانه والذى يقوم بنصب الفخاخ، والذى يزداد فيه التوتر بسبب وقوف اللوائح الديكتاتورية فى وجه الحريه التى لاتحدها حدود، وكل من هذين الأسلوبين طرق العلاج المتعارضة داخل ذلك البنيان المخيف الذى يسود الزعم بأنه يقوم بحماية المرضى النفسيين.

مارات / صاد

تعتبر مسرحية بيتر فايس مارات/صاد- مثالاً لهذا الشكل المتطرف من أشكال الأسلوب المسرحى المعاصر، حيث نجد فيها التعليق الاجتماعى الإحساس بالوحدة النفسية، وذلك من داخل مجتمع حقيقى يشعر بالكبت، وهنا، وبخلاف أية مسرحية أخرى من مسرحيات الطريق المسدود، يتم إحكام القبضة على المشاهد الذى يحس بالصدمة أمام هذا المجتمع الخفى الذى يقتحم الشعور، وتقوم المسرحية بتجربة الوحشية المادية والفلسفية داخل مستشفى من مستشفيات الأمراض العقلية يحتل البنيان المهيب فى شارينتون، وتسير المسرحية على أسس المسرح الطبيعى إلى حد كبير، وتعرض كل التفصيلات المتعلقة بالمسلك الغريب العشوائى الذى يتصف مرضى العقول فى تلك المصحة التى تعود إلى القرن الثامن عشر، وينقل التوثيق داخل المسرحية كل دقائق الحياة داخل المؤسسة، وقد كانت المسرحية مفاجأة تامة لجمهور المشاهدين عندما قام بيتر بروك بترجمة العمل على المسرح عام ١٩٦٤، وبروك هو المخرج الذى يعمل بفرقة شكسبير الملكية فى لندن تلك الفرقة التى قامت بتمثيل المسرحية هناك.

ويستحق بيتر بروك التقدير التام فى معالجته للنص المسرحى مثل جوان ليتلوود وماتقوم به فى مسرحية الغريب أو مسرحية السفينة الشراعية من تأليف كينيث هـ.بروان، ويصور بروك بمصداقية كبيرة المؤسسة المعروضة على المسرح، ويقول فى المقابلة التى جرت معه فى نيويورك بعد عرض المسرحية:

يتمتع المولف برؤيا معقدة جريئة تصعب من مهمته فى الكتابة ، وأقرب مايستطيع الوصول إليه هو العنوان الذى يعكس آلية معقدة حاولنا التوصل إليها على المسرح، وأعتقد أن هذا مانفعله على المسرح أساسًا أى محاولة تصوير مايدور فى ذهن الكاتب ورؤياه، ولذلك أشعر بعض الغبطة بسبب محاولة الفصل بين العمل وبين ما أقوم، فأى انتقاد يوجه للمؤلف ما هو إلا إنتقاد موجه للإخراج[٧].

ومنذ أن تبدأ، تضع مسرحية مارات/صاد المشاهد إلى داخل هذا البنيان الذى يصور بدقة على المسرح، «وسواء كان ذلك للأفضل أو للأسوأ» كما يعلق بيتر بروك، فإن هذا البنيان الذى يعج بالحياة يمثل الازدواجية المعتادة بين الإخراج وبين الكاتب المسرحى فى الاتجاه المسرحى المعاصر، وفى فرقة شكسبير الملكية، يقوم المخرج بالفعل بإلقاء الضوء على موقف الكاتب الفكرى، ويشير بروك فى المقدمة المكتوبة فى النسخة المنشورة بالإنجليزية إلى شكل المسرحية كما يراه، ويوضح مايسميه بالمنشور الزجاجى فى ترتيب مارات/صاد:

يستخدم بريخت مفهوم المسافة بصورة تتعارض مع فكرة آرتو عن المسرح باعتباره تجربة ذاتية مباشرة وعنيفة، ولا أعتقد أن ذلك صحيح، فالمسرح فى رأيى، يقوم مثل الحياة على الصراع المستمر بين الانطباعات وبين الأحكام، أو بين التوهم وعدم التوهم، وتتعايش هذه الثنائية، ولا تنفصل بحال، وقد هاجم أحد النقاد فى لندن المسرحية لأنها تجمع بين أفضل السمات عند بريخت وعند مسرح اللامعقول، والمسرح التعليمى قبيل مسرح القسوة، ويذكر الناقد ذلك من قبيل الانتقاد رغم أننى

أعتبر ذلك من قبيل المديح، فقد إستخدم فايس كل ذلك حقيقة، واستوعب تمامًا مايقوم به[(٨)] .

وينطبق هذا الاستيعاب للجوانب المختلفة فى الدراما المعاصرة على بروك بصورة أكبر من فايس، وفى أسلوب الإخراج، تكاد الأفكار بالمشاهد المختلفة فى المسرحية أن تنفجر على شكل الوميض وبقوة شديدة، ولحسن الحظ، فقد تم تصوير العرض الذى قامت به فرقة شكسبير الملكية من جانب شركة يونيتد آرتست عام ١٩٦٧، وذلك بعد أن قام بروك بإخراج العرض على الشاشة أيضًا، وتطلب ذلك إجراء بعض التعديلات على الديكورات الخاصة بالمصحة داخل الفيلم، وبدلاً من الاطار المسرحى المتجرد الذى يقوم هوارد تاوبمان بوصفه فى صحيفة نيويورك تايمز، والذى يخلو فيه المسرح من الستائر ويقتصر على عدد من الكراسى الموضوعة عليه، فإن ذلك يستبدل على الشاشة بعدد من الألواح وبسقف من القرميد.[(٩)]

ويحاول الفيلم التوصل لنفس التأثير الذى يخلفه العرض المسرحى، وتقوم الفرقة بتقليد الحركات التى يقوم بها المرضى من ضعاف العقول، ويثور شعور بالقلق لدى الجمهور فى نيويورك، ويجد والتركير أن الطبيعية المفرطة فى تصوير الجنون على المسرح لاتبعث على القلق فقط، بل تقوم أيضًا بتشتيت الأفكار، ويأخذ كير فى لوم الفرقة والمخرج لإجراء التغيير على القواعد المعمول بها فى مسرح الأفكار،وعلى أى حال، يظل كل من مارات وصاد من الشخصيات الديالكتيكية، ويدور الصراع بين العقل والمادة، ويأخذ كير أيضًا فى التعبير عن الشكوى بسبب الأسلوب المسرحى الواحد الذى تعرض به المسرحية:

كلما إستعد مارات أو دى صاد لإلقاء بعض الجمل التى تحمل موقفًا فلسفيًا تنفتح أبواب جهنم، ويلعب الممثلون دور الجنون، وتجلجل السلاسل فى الجرادل وتمارس العادة السرية وتنتهك الكلمات عن طريق الصوت والصورة فى المشهد[10]

ولايشترك المشاهدون الآخرون مع كير فى هذا الرأى، وينجم عن التأثير الطاغى والحضور المادى للمرضى العقليين الاحساس بأن لكل منهم عالمه الخاص الذى يوشك على الخروج منه من داخل المسرحية حتى يستطيع القيام بالهجوم على المشاهدين، وقد حاول المشاهدون فى الصفوف الأولى بين الحين والآخر بالفعل إستبدال المقاعد للابتعاد عما يجرى أمامهم، وفى نسخة الفيلم، يستخدم بروك قضبان المصحة حتى يوحى بالإنفصال بين العرض وبين المشاهد،وطبقًا لرأى بوسلى كروثر، يجعلنا الفيلم نشعر «أننا أيضًا قيد الأسر داخل قفص كبير يعج بالحركة... ولثلاث أو أربع مرات، نرى غرفة البخار الضخمة من الخارج، مع بروفيل للمشاهدين، وهم يرقبون مايجرى خلف القضبان... وهذا الوهم حول الوجود بالغرفة- وحول الضوء الذى يعمى الأبصار مؤقتًا- يعطى المشاهد الاحساس بالمشاركة المباشرة»[11]، ويفصل الهيكل المعدنى فى الفيلم المشاهد عن حوائط المصحة، وعن الحمام بداخلها، أما فى العرض المسرحى، فلا يوجد مثل هذا الفصل، وربما يعود ذلك إلى قوة التمثيل، وبالتالى إلى عدم الحاجة لوجود حاجز مادى يوحى بالخطر بعد أن بدا الخطر حقيقيًا بالفعل.

وحتى يصل إلى تحقيق هذه الدرجة ، يقوم بروك بتشجيع كل واحد من الممثلين على خلق شرنقة من الجنون تحيط به كل ليلة، وعلى النقيض من جوديث مالينا فى السفينة الشراعية عام ١٩٦٣ أو جوان ليتلوود فى الغريب عام ١٩٥٦، يقوم الممثلون

بالتدريبات أثناء البروفات كما لو كانوا من نزلاء السجن حقيقة، ويعتمد بروك فى إجراء البروفات على الحس الداخلى للممثل، ويعلق أحد النقاد على ذلك بقوله:

قام بروك بزيارة عدد قليل من المصحات حول لندن وباريس لكنه أراد أن يقوم الممثل بحفر موضوع الجنون داخله، وقد نجح هذا الأسلوب رغم أنه يترتب عليه أحيانًا بعض النتائج المخيفة إلى حد ما ، وتطلب الأمر قدراً من إستنزاف جهد الممثل... وفى الولايات المتحدة يجرى العرض لمدة ست ليال فى الأسبوع مع حفلتين من حفلات الماتينيه، ويترتب على ذلك بعض من حالات الإكتئاب والتشاؤم والتعاسة، ولاتظهر هذه الاعراض بعد ساعات العرض، لكن التوتر اللازم لتصوير الجنون لاينحسر بسرعة، وتساعد الكراهية العميقة التى يبديها الممثلون تجاه المشاهدين على التوصل إلى روح المسرحية فى الحقيقة [١٢] .

ويعنى ذلك أن الشعور بالخطر ينتاب كل من الممثلين والمشاهدين على السواء، ومن أجل تعميق مايسمية آرتو بالصلة السحرية بين «الحقيقة والخطر»، وهى «القيمة الوحيدة» فى المسرح [١٣] ويقوم بروك كذلك بإلغاء الستائر من العرض المسرحى ومن الفيلم، بل ويقوم أيضًا بتوسعة الجزء الإفتتاحى من المسرحية بما فيه من أحداث طبيعية، ويهدف بروك إلى إجتذاب المشاهد نحو تخيل الجنون الحقيقى الذى تنغلق عليه أبواب المصحة المعروضة على المسرح،مع الايحاء «بالصلة الساحرة التى تربط بين الحقيقة والخطر»، وفى كل من العرض المسرحى والفيلم، لاتوجد بداية حقيقيه للأحداث، ويرى المشاهدون لعدة دقائق مايجرى «خارج المسرح» من جانب النزلاء الذين يقومون بالتجوال دون هدف، وذلك قبل أن تعلن دقات الأجراس بالمصحة بدء العرض بصورة رسمية.

وتبدأ المسرحية بالتدريج بعد إنقضاء خمس عشرة سنة على مقتل مارات، ويقف الممثلون فى زى موحد أبيض تعلوه أحيانًا الملابس ذات الألوان الزاهية، ويقف الممثلون، ويجلسون، ويناموون فى نفس الزى، وطبقًا للتعليمات المسرحية يخلق حضور المرضى «الجو العام فهم يقومون بعدد من الحركات المعتادة، ويدورون فى دوائر، ويقفزون، ويهمهمون وينوحون ويصرخون ونحو ذلك»(صـX)، ومن التفصيلات الطبيعية الأخرى عند بداية المسرحية، منظر هيئة التمريض من للرجال الأصحاء (صـX) الذين يقومون بتدبر أمر النزلاء الخطرين، ويقوم هؤلاء الرجال «بعدد من العمليات الروتينية المتعلقة بالاستحمام والتدليك»صـ٣، وبعد دقات الجرس بالمصحة، يبدأ موكب النزلاء، وبخاصة من سيشترك منهم فى لعب الأدوار داخل مسرحية دى صاد التاريخية، ويرشدهم مدير المصحة كولمير إلى مكان التمثيل بمساعدة عائلته التى ترصع المجوهرات الثمينة كل فرد فيها، ويأخذ كل واحد من الممثلين مكانه، وتتوقف دقات الجرس، ثم يقوم كولمير بالترحيب بالمشاهدين باعتبارهم من الأشخاص الذى يقومون بزيارة المؤسسة.

وهذه المجموعة من مرضى العقول، ودقات جرس المصحة بدلاً من رفع الستار، والحديث الافتتاحى الذى يوجهه كولمير للمشاهدين، كل ذلك يجعل المسرحية تذهب إلى ماهو أبعد من التوقعات المعتادة، وبعد أن يصطف المرضى على المسرح، ويعقب الهدوء دقات الجرس، يبدى المشاهد موافقته على تتبع الخطوات التى تجرى داخل هذه اللعبة المسرحية الخطرة، وفى رأى هنرى هيوز، فإن المشاهد يمثل البورجوازية الفرنسية فى بحثها عن الغريب وعن الترفيه وذلك بزيارة مؤسسات الصحة العقلية»[(١٤)]، وتعرض على المسرح بالفعل بانوراما شاملة من المرض العقلى، ويواجه المشاهد هذه الشخوص التى ينالها التشوه من جراء اليأس والاغتراب، وتأخذ هذه الشخصيات فى التحديق نحو المشاهد.

ويضع كولمير مقدمة لمسرحية دى صاد بعنوان «إضطهاد وإغتيال جان بول مارات»، ويرحب كولمير فى المقدمة بالمشاهدين الذين حضروا لزيارة المصحة، ويعطى الاعتماد الرسمى على «العلاج» الذى يوشك أن يبدأ:

لدينا الحداثة والتنوير ولانوافق على حبس المرضى ونفضل العلاج عن طريق التعليم، وبخاصة الفن، وبالتالى تلعب هذه المستشفى دورها طبقًا لإعلان حقوق الإنسان ص٤.

ويؤكد كولمير أن دى صاد قام بكتابة هذه المسرحية «بغرض التعليم، ومن أجل إعادة تأهيل المرضى»، وكما يتضح، فإن دى صاد يحصل على الموافقة الرسمية على الموضوع الذى يقوم بعرضه.

ويشعر المشاهد عند سماع المقدمة التى يلقيها كولمير بأن مدير مصحة شارنيتون شخص مستنير يؤمن بالفن كطريقة من طرق العلاج، وطبقًا لجوفمان، توفر هذه الأنشطة للنزلاء الفرصة «للانغماس ونسيان كل إحساس بالبيئة المحيطة مؤقتًا»، ويضيف جوفمان فى النقاش الذى يجريه حول أحد المصحات الأمريكية المعاصرة أنه بالنسبة «لحفنة من المرضى، فإن العرض المسرحى شبه السنوى نشاط من الأنشطة قوية التأثير بما يحتوى عليه من بروفات وملابس ومشاهد وتمثيل وكتابة وإعادة للكتابه وأداء - وكل ذلك يتمخض عن نوع من التأثير السطحى على المشاركين بالعرض[(١٥)]، وفى دراسته عن «الابتعاد عن الدور»، يقوم جوفمان أيضًا بالتركيز على الفوائد العلاجية المرجوة من هذه العروض المسرحية:

الحقيقة هى أن فى السجون والمصحات العقلية، يبرز الانسحاب، وعدم الرغبة فى التعاون، وبعض الترفع، رغم أن الواحد من هؤلاء النزلاء قد يكون على أتم استعداد للمشاركة فى عرض مسرحى يقوم فيه بلعب دور الشخص العاقل المهذب، وهذا التغير الملحوظ أمر يمكن فهمه، فالظروف المتعلقة بالشخصية على المسرح تختلف عن الظروف الحقيقة للنزيل، ولا حاجة للممثل إذن أن يبتعد عن هذه الشخصيات إلا إذا تطلب سيناريو الأحداث ذلك [١٦].

وحاليًا، يسلم الجميع بالفائدة العلاجية المرجوة من العروض المسرحية داخل المصحات العقلية، لدرجة أن نفس العلاج قد يقدم كذلك فى المؤسسات الشاملة، وفى مؤسسات إعادة التأهيل، ومن أفضل الأمثلة على ذلك، مركز نيويورك لعلاج الأدمان الذى قام النزلاء السابقون به بعرض مسرحية نفسية درامية بعنوان المفهوم يصفها أحد النقاد المتحمسين بأنها « تجميع للكتابة المسرحية وللعلاج النفسى الاجتماعى» [١٧]، وتدور الميلودراما المعاصرة التى كتبها ميجيل بينرو-عيون قصيرة - حول أحد الإصلاحيات بعد ورشة عمل مسرحية فى إصلاحية للرجال بالفعل فى حى ويستشستر فى نيويورك عام ١٩٧٢، وبعد الخروج من الإصلاحية، يتفق النزلاء المشتركون بالمشروع على تأليف فرقة للتمثيل باسم العائلة، يشارك فيها أحيانًا ميجيل بينرو الذى لايختلف على موهبته عدد من نقاد المسرح، رغم أن حكمًا قضائيًا قد وقع على هذا الكاتب المسرحى من قبل [١٨]، وتواصل الفرقة العمل بين الحين والآخر فى مهرجان شكسبير بنيويورك الذى ينظمه جوزيف باب فى مسرح الجمهور ، لكن الفرقة معروفة أساسًا بسبب تصوير

عيون قصيرة سينمائيًا ، وبإيجاز ، فإن المسرح بمثابة العلاج الذى قد يؤدى بالنزلاء إلى الخروج من المؤسسة، وإلى الدخول إلى عالم المسرح كذلك، ومن ناحية أخرى، قد يسفر ذلك أيضًا عن فكرة رومانسية تتعلق بالعلاج عن طريق المسرح.

وتريح هذه الفكرة عن المسرح باعتباره علاج المشاهد لمسرحية مارات/صاد لبعض اللحظات، ويتصرف المرضى على المسرح بطريقة تختلف تمامًا عن نظرائهم داخل المؤسسات فى القرن العشرين الذين يتعاطى الواحد منهم المهدئات بشراهة، وسرعان مانكتشف أن أفكار كولمير وإضافاته حول العلاج التقدمى أفكار بسيطة للغاية، فالمدير التقدمى يعطى موافقته على عرض مسرحية دى صاد داخل الحمام مثلاً ، بسبب أن ذلك الإطار يتناسب مع مسرحية تدور حول مقتل مارات، ويؤكد كولمير للمشاهد أنه:

> **يتفق مع المولف دى صاد على أن تدور المسرحية داخل الحمام دون إقحام أى من الأدوات المتعلقة بالصحة العقلية والجسمية، ويعرض المؤلف كيف يموت جان بول مارات، وكيف ينتظر بالحمام قبل أن تقوم شارلوت كورداى بالطرق على الباب ص٤-٥.**

ومنذ بداية هذا الحديث الشهير من جانب مدير المصحة، وقبل أن يتفوه الكاتب المقيم بالمصحة بأيه كلمة، نكتشف أن كولمير لايستطيع أن يقف على قدم المساواة مع صاد، ويبدو المدير ساذجًا بالمقارنة بذلك المريض النموذجى لدرجة أنه لايلتفت للخطر الواضح من جراء عرض مسرحية تتناول أحد الموضوعات الثورية داخل جدران هذه المؤسسة التى تقوم فيها هيئة التمريض من الرجال الأشداء بتهدئة المرضى الثائرين المصابين بالجنون.

وابتداء من كلمات كولمير الافتتاحية فصاعداً، تصبح الأحداث فى مارات/صاد ذات شقين، فمن الناحية التاريخية، ظل صاد بين النزلاء فى مصحة شارينتون منذ عام ١٨٠١ ،وحتى وفاته عام ١٨١٤، وكان يشرف على العروض التى يقوم بها الهواة داخل المصحة كوسيلة من وسائل العلاج، وكما يشير فايس فى «ملاحظات المؤلف حول الخلفية التاريخية للمسرحية»:

فى الدوائر الباريسية الواسعة ظل حضور عروض صاد المسرحية أمراً من أمور الترفيه وسط هذا المخبأ الذى يختفى فيه المنبوذون من جانب المجتمع المتحضر ومن المحتمل بالطبع أن عروض الهواة كانت تقتصر على نصوص من الإلقاء الخطابى تسير على الأسلوب السائد فى ذلك الوقت صـ١٠٥.

وتقوم المسرحية إذن على الحوادث التاريخية (فقد قام صاد بعرض مسرحيات داخل المصحة فى شارنيتون)، ومن ناحية ثانية، تحظى تلك الأحداث بالمصداقية الطبيعية (الفائدة العلاجية للنشاط الذى يقوم به النزلاء)، ويمتدح مدير المستشفى صاد لتوليه أمر هذا العمل المسرحى الذى يدور حول مارات والذى يعرض داخل حمام المصحة، ويكتشف كولمير مع المشاهدين بعد ذلك أن هذا الاطار مناسب بصورة كبيرة تعليميًا ورمزيًا، فالحمام فى رأى كولمير يوفر عنصر الاقتصاد فى الفضاء، لكن صاد من جانبه يعرف الإمكانات الأخرى بالغة التعقيد التى تكمن وراء هذا المكان، وعن طريق صاد- الشخصية المحورية فى المسرحية - تخرج مسرحية فايس عن نطاق الشق التاريخى والمذهب الطبيعى.

وتجرى أحداث مارات/صاد يوم ١٣ يوليو سنه ١٨٠٨، أى بعد خمس عشرة سنة من مقتل مارات، وتتحول هذه المسرحية التى بدأ العمل فيها باعتبارها من وسائل العلاج إلى أن تصبح نوعًا من أنواع التآمر الهدام، ويصر المؤلف على أن يبقى صاد على دراية بالأحداث التى تدور بعد وفاته، ويقرر أن يواجه مارات إيديولوچيا، وكما يكتب فايس فى ملحق النص المنشور للمسرحية، فإن مقابلة صاد مع مارات هى موضوع المسرحية، وهى أمر من أمور الخيال تمامًا، وتقوم تلك المقابلة على حقيقة واحدة فقط هى قيام صاد بتأبين مارات أثناء الجناز، لكن فايس يهدف من إجراء مقابلة بين صاد ومارات فى المسرحية إلى خلق نوع من الدراما الدياليكتكية التى تنبنى على «الصراع بين الفردية فى أقصى مدى لها وبين فكرة الثورة السياسية والاجتماعية ص١٠٦، ولكن الأحداث تتطور بسرعة فى مارات/صاد، وتتحرك إلى ماهو أبعد من مجرد المقابلة الفكرية بين صاد ومارات، ويتحول الأمر إلى مواجهة جسيمة بين المرضى من الرجال وبين الحراس، ويعبر فايس عن رأيه فى المناظرة الفلسفية التى يجرى بين صاد وبين شخص مارات الذى يتخيله فى مقابلة يجريها معه أ- ألفاريز، ويسلم فايس بأنه يستخدم المصحة عن عمد كعالم مصغر، ويشير فايس كذلك إلى الجانب الجمالى فى هذه المناقشة الديالكتيكية السياسية:

المسرحية بأكملها على الأقل فى صورتها الأولى تجربة شخصية بالنسبة لى، فمن أحد الجوانب، أعتقد أنه من غير الممكن تغيير كل شىء فى المجتمع، ولاتستطيع أن تفعل شيئًا إزاء ذلك، والأمر يشبه الجحيم على أى حال، ومهما نفعل، سيتطور الأمر حتى يصبح كارثة، وهذه هى وجهة

نظر صـاد... ثم هناك وجهـة النظر الأخرى : نـحن نعيش وسط الآخرين ونريد التغيير فى حياتنا، وربما فى حياة الآخرين أيضًا، وهذه هى وجهة النظر الاشتـراكـيـة ووجهـة نظر مـارات، وتتـجـمع هاتان الوجـهـتـان المتعارضتان تمامًا فى محاولة للبحث عن حل [١٩] .

ويقوم فايس بوضع نهاية للمسرحية تعكس التمزق فى رأيه حول من سيفوز فى هذه المسرحيـة التى تدور من داخل المسـرحيـة الأصليـة، ويسـتـخدم فـايس بعض النهـايات البديلة، وتختلف النهاية التى يستخدمها بيتر بروك فى عرض نيويورك عن النهاية الموجودة بالنص المنشور، وعن النهاية فى الفيلم، وطبقًا للتعليمات المسرحيـة الأخيـرة فى النص المنشور يقفز روكى «للأمام ويضع نفسه أمام المتظاهرين بينما يتجه ظهره نحوهم، ويصـيح «متى تتعلمون؟، ومتى تتعلمون أن تأخذوا هذا الجانب أو ذاك؟»، ويحاول روكى أن يدفع المتظاهرين بعيداً، ثم يختفى عن الأنظار بعد ذلك فى الصفوف الأمامية، ويقع المرضى تحت وطأة تأثير الرقصات المجنونة، ويقفز عدد منهم، ويدور حول نفسه فى نشوة، ويهدد كولمير المرضى باتخاذ زشد التدابير، وقوة يقوم بضربهم، ويقف صاد منتصبًا فى زهو على كرسيه، ويعطى كولمير إشارة غلق الستار بعد أن يشعر باليأس وطبقًا لمارجريت كرويدن التى قامت بمتابعة أعمال بيتر بروك، فإن عرض نيويورك ينتهى بسخرية أكثر عمقًا ويثور الممثلون:

فى ذلك الكابوس الوحشى، ويصيح المرضى العـقليـون طلبًا للحـرية وللخلاص ويقومون بالاستيلاء على المصحة، ويأخذون فى قلب الأثاث ويحاولون اغتصاب الراهبات وقتل الحراس ، ولكن الحراس يستخدمون العصى والهراوات بتشجيع من كولمير، وتنشب معركة شرسة لقمع هذه

الثورة الحقيقية التى تبدأ ويسير النزلاء على خشبة المسرح ويأخذون فى تهديد المشاهدين، ثم يسمع صفير صفارة فجأة، ويتوقف كل شخص، ويندفع مدير المسرح على خشبة المسرح للسيطرة على الفرقة، وإنقاذ المشاهدين الذين يشعرون بالراحة عند انتهاء المسرحية، ويقوم المشاهدون بتحية الممثلين لكن الممثلين (أو النزلاء) يقومون أيضًا بالتصفيق ويستمرون فى ذلك، ويحس بعض المشاهدين بالسخرية التى تدور ويغادرون المسرح على عجل بينما يجلس البعض منهم وهو يتساءل عمن هو العاقل وغير العاقل، وعن الثورة ومعناها، وينظر صاد فى إنتصار[٢٠] .

ويذهب فايس إلى أنه قد يستعمل نهايات بديلة فى العروض المختلفة التى تجرى داخل البلدان المختلفة:

تترك المسرحية للمشاهد أن يقرر فى نسختها الأولى على الأقل (بين أفكار مارات وصاد) ، وفيما بعد أضيفت خاتمة إلى العرض الذى جرى فى روستوك بألمانيا توضح أن مارات على صواب فى رأى الكاتب، لكن الشكوك التى تنتاب صاد فى محلها كذلك فنحن نعرف المصاعب التى نجمت فى عدد من البلدان الاشتراكية، وتوضح الخاتمة أن بعض المجتمعات تتطلب التغيير الجذرى سواء قديمًا أم حاليًا ، ويرى الانسان ضرورة التغيير الجذرى، وبالرغم من ذلك ويثور الاحساس أن ذلك قد يؤدى لنتائج على غير المتوقع..

وتتغير النسخة المكتوبة على الدوام، وهذه هى النسخة الرابعة حتى الآن، وهناك فروق جوهرية بين هذه النسخة وبين المسرحية التى عرضت لأول مرة، فخلال تلك الفترة، تم الاستغناء عن كثير من التعليمات المسرحية وبدأت أدرك أن المخرج يعمل بنوع أكبر من الخيال إن لم يقم المؤلف بإرشاده طوال الوقت[٢١]

ومن المحتمل أن تظل المقابلة التى تجرى بين هيرالد وصاد بعد مقتل مارات فى الحلقة ٣٢ أهم المتغيرات المنطوقة فى نهاية المسرحية، وهذه المقابلة موجودة فى فيلم بروك، لكنها تحذف من النص المنشور :

هيرالد :

قل لنا ياسيد صاد ماذا تحقق بالضبط ومن الذى فاز ومن الذى خسر ونريد معرفة معنى هذا العرض الذى تدور أحداثه داخل الحمام .

صاد :

الهدف الرئيسى من المسرحية هو النظر فى بعض المسائل ونقائضها، ومعرفة المعنى وراء كل منها، المعنى؟ بعض المسائل تتعلق بالشكوك الأبدية، وقد قمت بتقليب الأمر من كافة الجوانب ولم أتوصل إلى خاتمة للمسرحية، فمارات وأنا معه نتدافع عن القوة، لكن أثناء النقاش، يتخذ كل واحد منا موقفًا مختلفًا، فالكل يريد التعبير، لكن لا تلتقى آراؤه وآرائى حول استخدام القوة، ومن ناحية، من الممكن أن تسير الحياة للأحسن عن طريق استخدم السكاكين والفئوس، ومن ناحية أخرى، من

الممكن أن ينغمس الانسان فى الخيال ويبحث عن الفناء لشخصه، وبالنسبة لى، لم نتوصل إلى الكلمة النهائية بعد، ومازالت القضية لم تحسم حتى الآن[٢٢].

وبغض النظر عن الخواتيم البديلة والمراجعات الكثيرة، يظل الفائز فى تلك المسرحية التى تجرى داخل المسرحية مشكوكًا فى أمره (يقوم كل من مارات أو صاد بالضحك أخيراً فى العروض)، ويعود السبب الرئيسى فى ذلك إلى أن فايس يضع هذا النقاش داخل المسرحية التى تدور فى المصحة، وتصبح المناظرة التى تدور أكثر عمقًا ، فهى نكتته من النكات القاسية التى يسخر منها المشاهدون بعد أن يقومون ببذل الجهد وبالتركيز حتى يستطيعون فهم كافة النواحى الفكرية، ويوضح فايس أن ترك العنان للمخرج ، والمواجهة التى تدور بين صاد الكاتب وبين شخصية مارات يحدثان تحت ظل البنيان الكبير أى منزل المرضى العقليين الذى يبتلع كل منهما، ويلغيه تمامًا، وهكذا تخدم مسرحية صاد العلاجية المعروضة أمام مرضى المصحة أغراض فايس على مستويين : فالعرض بالمصحة وسيلة مشروعة تلجأ إليها الحبكة ويدور العرض من داخل الاطار الطبيعى، وكذلك ، فإن نص مسرحية صاد يعطى الفرصة كى تجرى المناقشة حول آراء الكاتب المتضاربة، والعرض الذى يقوم به النزلاء من داخل السيناريو الذى يضعه صاد عرض غير تقليدى يرتقى فوق الوظيفة العلاجية البحتة، ويحاول هذا المقيم الشهير فى مصحة شارنيتون المواءمة بين الأفكار واللغة والممثلين وبين مايدور فى الموقف الحالى، ويدعو للثورة ضد الجذور التى تضرب فى أعماق تلك التجربة النفسية، ويدعم أعراض الهذيان بدلا من أن يقوم بتصحيح مسارها .

وتجربة شارينتون فى العلاج الجمعى ماهى إلا صورة هزلية ، لكن العرض الذى يقوم به صاد فى " حمام المصحة الحديث " تحيط به أدوات الصحة العقلية والجسمية صـ ٤-٥ ، وهو ضربة قاضية من الناحية المسرحية والناحية الحرفية ، وتنادى المسرحية بإعطاء الفرصة حتى تظهر الرغبات المكبوتة فى نفس النزلاء ، وهنا ، فى هذا الوسط المألوف المزدجر ، يصبح الفارق بين الحقيقة والأوهام مشوشا إلى حد كبير ، ويحاول صاد ضمان بقاء بعض الواقعية على المسرح ، ويقع اختياره على مريضة من مرض المشى أثناء النوم حتى تلعب دور كورداى ، وتقوم المرأة بلعب الدور كما لو كانت تسير فى حلم من أحلام الموت ، ويختار صاد أيضا مريض من مرضى الجنس حتى يستغل فرصة قيامه بالدور باعتباره جيب كورداى صـIX،ويختار الكاتب كذلك مريضة من المرض تتسلط على رأسها الأفكار، وتعانى من الانسحاب، وذلك حتى تقوم بتغيير الضمادات بيدها المرتعشتين، viii، ويلعب دور جاك روكى نزيل آخر- يرتدى السترة المحبوكة التى تشير إلى تحكم الرقيب (صـ٧)، أما الدور الرئيسى- دور مارات- فان صاد يختار لأداء هذا الدور أحد المرضى بالبارانويا، وهو مريض «حسن الحظ قد قطع شوطًا كبيراً فى العلاج»صـ٦.

وتتداخل الأدوار عامة بالنسبة للمرضى الآخرين بين الدور الذى يقومون به داخل المسرحية وبين الموقف الحقيقى لكل منهم داخل المصحة، وفى مشاهد التجمهر، يندمج بعض المرضى فى روح العرض، ويربط كل منهم بين الأحوال السائدة فى ذلك الوقت وبين أحداث الماضى التى تبعث من جديد، وتحدث «حادثة مؤسفة» حين يبدأ أحد المرضى فى القفز على ركبتيه وهو يرتدى ياقة القس حول رقبته، وتتوقف تلك الصلاة الوثنية التى يقوم بها الأسقف السابق بعد أن يلقى المرضون من الرجال بأنفسهم على

المريض، «ويتغلبون عليه، ويضعونه تحت الماء بالحمام ثم ويحكمون وثاقه ويجرونه للخلف» (صـ٣٠-٣١). وفيما بعد ، تشير الكلمات المريض الذى يلعب دور جاك روكى، وتجره الممرضات ، ويقمن بشد وثاقه إلى أحد الكراسى صـ٤٩.

ويظهر هذا التداخل فى أداء الأدوار مع معظم المرضى ، غير أن المنشدين الأربعة فى مسرحية صاد يقومون بالهروب إلى عالم منفصل يتمثل فى المقامرة، وإحتساء الشراب، والتمثيل ويتمدد كل واحد من المنشدين الأربعة على الأرض، وتدور ألعاب الورق صـ١٥-١٦ ، ويشغل الوقت كذلك بلعب النرد صـ٣٨، وإحتساء الشراب صـ٤٤ والتثاؤب وهرش الجلد صـ٨٤ وعلى العكس من المشاركين الآخرين فى ذلك الاستعراض الوظيفى، يبقى المنشدون على المسرح، بل إنه حتى عندما تتم السيطرة على روكى، فإن المنشدين يستمعون دون إهتمام لما يدور صـ٤٤ ويسترجع هؤلاء المنشدون للأذهان- فى جميع مايفعلونه- الوظيفة الرئيسية لمسرحية صاد ، فهى نوع من أنواع الترفيه يغنى بعض الشيء عن الرتابة التى تسرى داخل أوصال تلك المؤسسة الشاملة، ويجمع المنشدون كذلك فى إطار واحد مسرحية فايس الخارجية ومسرحية صاد الداخلية، وينشغل هؤلاء المنشدون بالعمل بصورة تسمح لهم بالتحرر من الفوضى المعديه تدور داخل مسرحية صاد ، ويتسنى لهم بالتالى التعليق على الأحداث مثل أفراد الكورس.

وفى النهاية يستسلم كل واحد من الممثلين للدور الذى يقوم به ، وهو إمتداد لنفسه فى الحقيقة، وتذهب مسرحية صاد إلى ماهو أبعد من كونها مجرد إجراء من الاجراءات العلاجية، وغاية الترفيه- فى الظروف العادية- هو تصفية مشاعر التمرد من خلال التعبير عن هذه المشاعر ، ويعلق جوفمان فى هذا الصدد على الفائدة المرجوة «من إستبدال تدبير المؤامرات بالقدرة على التعبير»

يوجد قبس أو إشارة إلى التمرد عند هولاء النزلاء فى مثل هذه الحفلات، وينال النزيل من المسئولين عن طريق المشاهد الهزلية أو الرقصات... وهذا دليل على قوة المؤسسة... فتمثيل التمرد أمام أعين السلطات ماهو إلا إستبدال للتآمر بنوع من أنواع القدرة على التعبير [٢٣]

ومع ذلك، تدفع المسرحية النزلاء إلى التمرد بدلاً من أن تقضى على دوافع هذا التمرد، ويعود ذلك إلى أن مسرحية صاد- مثل مسرحية الشرفة لچينيه - «تقدم الصورة الحقيقة من باطن المشهد الزائف» [٢٤]، وعندما تتحدث المسرحية عن عدم القدرة على التحرك، فإن النزلاء يسعون للتخلص من السلبية التى يتصف بها سلوكهم.

وتلقى مسرحية صاد الضوء حول إستخدام فايس للمصحة العقلية باعتبارها عالمًا مصغراً، ويقوم صاد بتشجيع المثلين على الارتجال، ويتفحص كل ممثل دوره، وتنطبق دروس التاريخ على أوضاعهم المضطربة، وتعرى مسرحية صاد الفكرية مايدور بالمصحة ويزداد التوتر، ويهمس اسم كورداى فى دلالة واضحة على الثورة صـ٨٣، ثم يأخذ الأفراد فى إنشاد «الحرية الحرية الحرية من يبقينا سجناء/ من يبقينا فى الحبس/ نحن عايون ونحن نريد الحرية »صـ١٢، وشيئًا فشيئًا يتحول الترفيه غير الضار إلى طقوس دامية، وأخيراً، وكما يحدث فى احتفالات باكوس ، يفقد المشتركون التحكم فى النفس وينصب جام الغضب وتتعقد الأمور وتصبح الحادثة المسرحية البسيطة شكلاً من أشكال التظاهر على نطاق واسع.

وهيرالد هو الحد الذى يفصل بين هذا الترفيه الذى يلهب المشاعر وبين الواقع داخل المؤسسة، وموقفه مذبذب داخل مسرحية صاد، فهو يقوم بتفسير بعض التطورات التى

تدور فى ذهن صاد تارة، وتارة أخرى يقوم بتقديم الاعتذار عن هذه التطورات، ومثل بارنيت فى مسرحية التأمين الصحى لبيتر نيكولز، يخرج هيرالد عن نطاق الأحداث، ويتحدث نيابة عن المؤلف، بل إنه فى فترات متقطعة، يوقف أحيانًا عرض صاد حتى يصحح معلومة تاريخية وحتى يذكر المشاهد أن مسرحية صاد قد حدثت فى الماضى صـ٣٠، أو لكى يعتذر عن اللغة الثورية (صـ٤٣-٤٤، أو يبرر لكولمير ضرورة إستخدام بعض الصفحات بدلاً من حذفها من العرض، ويتجاوز هيرالد تعليمات الرقيب فى كياسة، ويأخذ بيد المشاهد إلى متاهة جديدة من الأحداث، ويجتذب هيرالد المشاهد إلى رؤية العرض الذى يقوم به النزلاء عن طريق الصفير وعن طريق الدق بالعصا، ويصبح بمثابة المتحدث الذى يقوم بالتهكم على مايجرى على لسان صاد، وتظل وظيفة هيرالد الأولى هى التدخل بين الحين والآخر حتى يؤكد أقوال صاد :

نحن نعرض هؤلاء الناس المذبوحين

لأن هذا ما حدث دون نزاع

ونود رؤية هذا العرض الهمجى

الذى لايحدث اليوم بالمرة

فقد انقضى أمر الناس فى ذلك الوقت

هم البدائيون ونحن المتحضرون صـ٢٢

وترتل هذه التوكيدات كنوع من أنواع السلوى الباردة من داخل الخلفية الباردة التى تمثلها المصحة العقلية، وهى وسيلة يقوم صاد وفايس التى عن طريقها يقوم بإدانة

المذابح التى تحدث أو من الممكن أن تحدث «اليوم»، ومايقوله هيرالد قد يخدع المسئولون بالمصحة والزوار (أى المشاهدين)، لكننا جميعًا جزء من جماعة المشاهدين بعد الحرب العالمية الثانية، وتبقى أحاديث هيرالد - بما فيها من ثورية- «إشارات من خلال اللهب» تسير على نهج فكرة آرتو أنه ينبغى للمسرح «أن يخرج خارج إطار اللغة حتى يمس الحياة»[٢٥].

وشخصية مارات امتداد مسرحى لشخصية صاد، فهو يشبهه فى محاولة «الخروج عن إطار اللغة حتى يمس الحياة»، ويعكس كل من مارات وصاد سويًا المفارقة التى تواجه الكاتب الثورى، فمارات هو المدافع عن حرية الجماهير فى مسرحية صاد الذاتيه لكنه أيضًا حبيس داخل جسمه المريض، أما صاد - المدافع عن الحرية الفردية فهو حبيس داخل المصحة كذلك، وينسحب مارات تجاه الماء البارد بالحمام، وينسحب صاد تجاه الأمواج المتلاطمة داخل الخيال.

وفى الحلقة رقم ١٢ التى تتعلق بعدد من الأحاديث «حول الحياة والموت» يشغل صاد نظيره بمناقشة غير قابلة للحسم عن القوة السياسية النفسية للفن، وعند هذه المرحلة فى المسرحية التى تدور داخل المسرحية الأصلية، يختفى الجوهر المسرحى للصراع وراء الأفكار، ويتلو الحلقة ١٢ تمثيل هزلى صامت يتعلق بالعدالة الوحشية داخل نظام الحكم الذى ينادى به مارات، وبعد تهدئه المرضى، يأخذ صاد فى التحسر على التدهور الذى تمنى به الجموع المتعطشة للدماء، وتظهر لواعج الحنين نحو تلك الأيام الخوالى التى تدور فيها حوادث القتل والتعذيب البطيئة، التى تشبه الحوادث التى نراها توًا فى العرض الصامت صـ٢٣-٢٦، ويزعم صاد أن الموت هو «أساس الحياة بأكملها»:

كل موت حتى أقسى الأنواع منه

ينتهى بعدم الاكتراث من جانب الطبيعة

فالطبيعة ترقب دون تأثر

حتى لو تم تدمير جميع الجنس البشرى

(ينهض)

أكره الطبيعة

هذا المشاهد الخالى من الإحساس بوجهه الجامد كجبل الجليد

الذى يتحمل كل شىء

وهذا مايدفعنا للمزيد والمزيد من الأفعال صـ٢٤

ويجيب مارات - النظير المتعقل لصاد - على «عدم الاكتراث من جانب الطبيعة»، بأن هذا فى رأيه هو الإفتقار للعواطف صـ٢٦، ويقوم مارات بتقديم البديل لجماليات العنف عند صاد، ومن داخل الحمام بالمصحة، يقترح مارات الالتزام بفكرة من الأفكار تصلح وسيلة للحياة داخل تلك الظروف غير المعقولة:

لو كنت متطرفًا فإننى غير متطرف مثلك

أستخدم الفعل ضد صمت الطبيعة

وأنا أعطى معنى لعدم الاكترات هذا

لا أشاهد الأمور دون تأثر بل أتدخل

وأقول إن هذا وذاك خاطىء

وأعمل لتغيير ذلك أو إدخال التحسينات عليه

وأهم شىء

أن يجتذب الإنسان نفسه من وسط كل ذلك

وأن ينعم النظر فى داخله

ويرى العالم كله بأعين جديدة صـ٢٦-٢٧

ويبقى صاد بعيداً لايشغله شىء حتى تقع الأحداث بالفعل، ومن أبرز الأمثله على الرمزية التى يدخلها بروك على تلك الأحداث الطبيعية هو قيام صاد بالدخول فى بطء إلى خشبة المسرح، ويأخذ الرجل فى تعرية ذات نفسه جسمًا وعقلاً بعد الرؤية الثورية التى يعرضها، ويقف صاد عاريًا أمام المشاهدين يتعرض ظهره العادى للسوط الذى يقوم بتسليمه لكورداى المريضة بالنوم، (وهى نفسها إختراع من الاختراعات فى ذهن صاد المظلم) ،ويحكى صاد عن تجربته النفسية فى الباستيل ويعترف :

فى السجن، خلقت فى ذهنى

عدداً من الممثلين الوحشيين لهذه الطبقة المحكوم عليها بالفناء

هؤلاء الذين يقومون بفرض السيطرة

داخل حفلات المجون

وقد قمت بتسجيل ديناميات الأعمال الوحشية التى يرتكبونها

وبأدق التفاصيل

وأخرجت للعيان كل ما هو شرير أو وحشى

أو داخلى

من داخل المجتمع المجرم

حتى أستطيع فهمه وبالتالى فهم

الأوقات التى نعيشها صـ٤٧

ويذكر صاد الجمهور «بالتعذيب وانتهاك الحرمات» الذى يرتكبه «العمالقة» فى أعماق خياله صـ٤٧، ويصف الوحشية التى تصاحب تحقيق تلك التوقعات ، ويستسلم صاد للضربات التى تنهال عليه من كورداى، وتمثل حادثة «ضرب صاد بالسياط»- فى إخراج بروك- حالة من حالات الشعر المسرحى الداخلى حيث تقوم كورادى بضرب صاد عن طريق هذه التحدى بالرأس بدلاً من السياط، وعندما تقوم كورداى بهذه الحركات يأخذ المرضى فى تقليد صوت السياط، وكما يرى أحد النقاد فى نيويورك، «فإن ضرب صاد على يد شارلوت كورادى وشعرها الطويل غير مؤلم بالطبع إلا أنه يلدغ»[٢٦] فوضع السوط الحقيقى فى قبضة هذه النزيلة قد يعرض للخطر الانطباع الذى

نحمله عن الدقة التى يتسم بها المذهب الطبيعى، ويستبدل بروك ذلك السوط بحركة تنم عن الاحتقار وعن التهجم الذى لا يخفى على المشاهد، ويتذكر المشاهد أن حادثة «إغتيال مارات» ماهى إلا نوع من تشتيت الذهن داخل المصحة العقلية، والقاتلة إمرأة لاتمثل أى خطر بالمرة، وهى غير مسلحة بسلاح حقيقى، وتتعمق المعان الرمزية وراء الكلمات التى يتفوه بها صاد بينما تنهال الضربات عليه.

وبعد انتهاء حادثة «ضرب صاد بالسياط» فى إخراج بروك، يشعر المشاهد بما يسميه آرتو «القسوة فى كل مايعرض»، فالمسرح يتطلب «لغة محسوسة مادية» للتعبير عن الأفكار التى «تخرج عن نطاق اللغة المنطوقة»، وللتعبير عن «ميتافيزيقا الأفعال»[(٢٧)] ويقترح آرتو أن تمتلك الصور المادية العنيفة المشاهد داخل المسرح «كما تمتلك القوى الأعلى ذرات الرياح»[(٢٨)]، وبالفعل، تلهم هذه الرؤية المراوغة القوية كل الكتاب والمخرجين الذين يقومون بالعمل داخل إطار الاتجاه المعاصر، فالبنيان فى مسرحيات الطريق المسدود، ماهو إلا تحقيق لفكرة آرتو حتى يتولد الاحساس بكل الأفعال لدى المشاهد، ومن خلال تقييد الحرية تقوم كل الأشياء المادية بسحق الانسان من داخله.

ومن النادر أن نرى مايشابه قوة ووضوح اللحظة التى «يضرب فيها السيد صاد بالسياط» سوى فى إخراج بروك، وتصبح كلمات صاد بمثابة المقذوفات اللفظية، التى يلقى بها فى وجه الجمهور وتبتعد كورداى عن جسد صاد المتكور، ويأخذ هذا الكاتب المقيم فى تحذير المشاهدين وهو يلهث أن الثورة تودى إلى:

نهاية الرجل الفرد

وإلى التجمع فى وحدة واحدة

وإلى انتهاء الاختيار

وإلى نكران الذات

وإلى الضعف المميت

فى دولة

لا علاقة لها بالفرد

لكنها لا تقهر صـ٤٩

وتزيد الضربات من قوة هذه الكلمات التى يقولها صاد فى حديث ذاتى، وعندما يخضع صاد أمام تلك الضربات الرمزية على يد كورادى، فإنه يبدو وثيق الصلة بنا، وتحمل كلماته التجسيد التام لرؤية فايس حول ضرورة البحث فى أغوار النفس، وحول الحقيقة التاريخية، وتصف تلك الكلمات الحالة السياسية المألوفة تمامًا للجمهور عام ١٩٦٥.

والشهادة التى يدلى بها صاد متعددة المستويات، فهى إقرار بالوسيلة العملية التى ينتهجها النزيل للبقاء على قيد الحياة، وهى وسيلة للدفاع عن الكاتب، كما أن بها نوع من التنصل من أفعال الانسان فى العصر الحديث، ويعترف صاد بالهزيمة وباليأس الشخصى:

أنا واحد ممن يلزم هزيمتهم

ومن بين الهزيمة أود أن أنتزع

كل ماأستطيع الحصول عليه

إننى أخرج خارج نطاق المكان

وأرقب ما يجرى

دون المشاركة فيه

ألحظ

وأدقق ملاحظاتى

وكل ما حولى

هو الصمت ص٥٠

ويخضع صاد للنظام مثل أى نزيل آخر فى المصحة، ويأخذ مايطلق عليه علماء الاجتماع «بالأجازه الروحية»، وذلك تحت ستار التصرفات السلبية، وتحت ستار ذلك المظهر الخادع من مظاهر التعاون، وفى نفس الوقت، يعكس القناع الذى يرتديه صاد حتى يستطيع الحياة داخل البنيان الهائل الاستسلام فى الوقت المعاصر أمام قوى التحكم الخارجى ، وبمعنى آخر، فإن شخصية صاد ترمز للغياب الأخلاقى أو لعدم الاكتراث، وهو مايطلق عليه علماء الاجتماع «البعد عن الكينونة وليس البعد عن

النشاط فقط»، فصاد يبدى القبول الظاهرى لما يفرض على الناس، وبخاصة الموجود منهم داخل المصحة العقلية، حين لايقبل أى نوع من أنواع الخروج عن التصرفات «العادية» أو أى تعبير عن «مظاهر عدم الانتماء»، ولاتقبل أيضًا «التعبيرات الشائعة» التى يعبر الناس بواسطتها عن عدم الرضا عن المؤسسة إما بالصمت أو السباب أو الملحوظات أو عدم التعاون أو تدمير الديكورات الداخلية ونحو ذلك»، وتؤخذ كل من هذه الأمور على أنها الدليل على أن المريض ينتمى بالفعل إلى حيث يجد نفسه حاليًا.[٢٩]

ويحرص صاد على إخفاء هذه العلامات التى تنم عن عدم الرضا وعلى أن يلصقها بالممثلين الآخرين الذين يلعبون الأدوار داخل مسرحيته، ويبرز النضال ضد الموسسة فى المسرحية، والنضال داخل النفس المنقسمة كذلك، وفى الحلقة ٢٦ (وجوه مارات) على سبيل المثال تسقط نفس صاد الآخرى صورته المشوهة على تلك الوجوه التى توجه له الاتهامات بسبب ماضيه صـ٦٢-٧١، وبصورة مشابهة، فإن الشخصيات السياسية التى تحتل المسرح فى الحلقة التى تحتل عنوان (الجمعية الوطنية) ما هى إلا رمز موضوعى هزلى يعبر عن التشتت الداخلى، وكما يعلق هيرالد فى مقدمة تلك الحلقة «يظل مارات مقيد الحرية داخل الحمام، ويتجمهر الساسة داخل ذهنه» صـ٧٣ ويستعرض صاد المزيد من الرؤى حتى يشبع نزوات ربيبه، وحتى يلبى رغبات الضيوف الذين يواصلون الاستمتاع برؤية هؤلاء المرضى، وفى نفس الوقت، يدبر صاد أمر تخريب المصحة من داخل جدرانها، ولاينبغى أن نخدع بما يبدو عليه صاد من سلبية مثل المشاهد فى العصر الحديث: ويأخذ صاد فى تشجيع النزلاء على اقتحام المتاريس التى يقيمها ذلك النظام من التحكم الاستبدادى، ويندس داخل الهوة التاريخية عن طريق الألفاظ.

ويوجه فايس استجابة المشاهد فى القرن العشرين عن طريق الإشارة إلى الحروب الحديثة وإلى الإبادة الجماعية من داخل تلك المصحة التى تقام فى القرن الثامن عشر، وعن طريق المرضى، يرى المشاهد أن الانسان ماهو إلا «حيوان مجنون» صـ٣٢ يتحدث عن «الناس كما يتحدث البستانى عن الأوراق المحروقة صـ٨٨، ويحذر مارات المشاهد من الحروب «التى تطورت أسلحتها عن طريق العلماء. والتى ستصبح أكثر هلاكًا/ حتى يستطيع الفرد بمجرد فرقعة الأصبع/ تمزيق الملايين لأشلاء صغير» صـ٥٦، ويلمح صاد إلى الفظائع الأخرى، ويؤكد أن «الطبيعة ذاتها تراقب دون تأثر/ حتى لو قام الانسان بتدمير كل الجنس البشرى/ فقد قمنا من قبل بإجراء التجارب فى المعامل»/ وبوضع الحل النهائى موضع التطبيق، صـ٢٤ وجميع هذه الكلمات محملة بمعان من التاريخ الحديث خاصة العبارة الأخيرة التى تستدعى للذهن صورة معسكرات الاعتقال وتتناثر هذه العبارات المألوفة خلاال المسرحية، ولايستطيع المشاهد سماعها أحيانًا، وتأتى بوضوح تام أحيانًا أخرى، وتصدم المشاهد فى لحظات غريبة، وتحمل فى طياتها نوعًا من التشابه الغامض المخيف بين العالم الخارجى وبين العالم المعروض على خشبة المسرح.

وكل من صاد وهيرالد شخصية من الشخصيات التى تقوم بدور المخادع يناقش فايس عن طريقها عدداً من الأفكار، وتحوز كل من الشخصيتين ثقة المشاهد ·صاد عن طريق إشاراته المتكررة للفظائع التى تدور فى القرن العشرين وهيرالد عن طريق الإنكار للأفكار الجاهزة المسبقة)، ولكن فى نهاية العرض، ينقض كل منهما على المشاهد، ويواجهه بصورة مباشرة، ويقوم بالإشارة إلى أن هذه مسرحية فكرية فى

الحقيقة بالرغم من غرابة الفرقة والإطار المسرحى، وكل من مرضى العقول وتلك المصحة الهائلة ما هو إلا مجاز يصور الإنسان فى العصر الحديث والعالم المجنون الذى يحتويه.

ويأخذ فايس فى توسعة جوانب المسرح المعاصر عن طريق طرح الشعارات حول عالم مابعد القنبلة الذرية من داخل تلك المصحة العقلية التى تعود إلى القرن الثامن عشر، وتستخدم مسرحية مارات/صاد الحوادث التاريخية والمظاهر الطبيعية كى تبتلع المشاهد، وتستخدم المسرحية أيضًا تلك الشخصيات الأساسية وما تقوم به من ترانيم كى تشغلنا بالأفكار، وتقوم بإعادة تمثيل بعض الأفعال الثورية حتى نرى التشابه المنطقى فيما يدور، وتسهم هذه الوسائل الدرامية فى الكشف عن الصراع الذى يدور داخل النفس المنقسمة على ذاتها، ولا تتوقف الاشارة إلى مايدور حاليًا، والمستويات المتعددة داخل مسرحية مارات/صاد مدعاة للسخرية بسب الاطار المسرحى الذى تدور فيه فى القرن العشرين، ويوقع فايس بالمشاهد فى فخ من فخاخ بيرانديلو، ونتذكر دائمًا الدور الجماعى الذى نقوم به فى هذا السياق عن طريق إشارات صاد إلى التجارب غير المعقولة حول «الحل النهائى» وحول تفكيك الروح الانسانيه، وعن طريق النهاية المدمرة فى تلك المسرحية التى تمس كل واحد منا مباشرة، فالنقاش يدور بين صاد ومارات عن الحريه السياسية الفردية أولاً، لكن مارات شخصية من وحى خيال صاد فى المسرحية، وتكمل كل من الشخصيتين الأخرى، فهما نموذجان لإنسان واحد، ولشعور واحد يتجه نحو التجمع فى الأحداث الأخيرة فى المسرحية ، وبعد أن تظهر المسرحية- من داخل المسرحية الأصلية- المواقف المتعارضة لكل من مارات وصاد، تعود وتدمج الموقفين معًا فى الهجوم الذى تقوم به ضد المؤسسة الشاملة، وتنفجر اللعبة، وتسود المرضى على المسرح وداخل المؤسسة معًا.

ويتقدم الممثلون نحو المشاهدين، ويأخذون فى أداء رقصة «مجنونة تشبه التظاهر» صـ١٠٢، وتجيش المزيد من العواطف المصطرعة داخل النفوس، وتوشك المسرحية أن تصبح حقيقية، وهنا فقط، يستطيع المشاهد فهم الجدلية الشعرية التى يعرضها فايس أى التوتر القائم بين الوظيفة الرمزية والوظيفة الطبيعية داخل الدراما المعاصرة، وفى نهاية مسرحية صاد، تندلع الفوضى، بعد العديد من لحظات الإرجاء التى يوقف فيها صاد حركات كورداى البطيئة ومابها من مراسم صـ١٤، وينتهى الحدث الرئيسى بالمسرحية، بعد المناقشة وبعد مظاهر الرقص، وأثناء الزيارة الثالثة، تقترب كورداى مرة أخرى من الفريسة وترفع الخنجر إستعداداً لتوجيه الضربة، ثم نسمع فجأة صفير الصفارة التى يطلقها هيرالد، ويتجمد جميع الممثلين فى أماكنهم، وفى الدقيقة الأخيرة من هذه اللعبة الحاسمة، ينادى هيرالد أن الوقت قد فات، ويأخذ فى شرح إستراتيجية صاد بلهجة تعيد إلى الأذهان الأهداف التعليمية فى مسرح بريخت الملحمى:

هذا جزء من أجزاء خطة صاد الدرامية

حتى يقطع لحظة الذروة حتى يستطيع هذا الرجل

مارات أن يشهق الشهيق الأخير وأن يسمع

إلى أين يذهب العالم بعد وفاته

منذ عام ١٧٩٣ وحتى عام ١٨٠٨

ويحيط المنشدون الأربعة بمارات المسكين، وتؤدى المشاهد فى صورة هزلية بمصاحبة الموسيقى وفى «مشية عسكرية سريعة جداً»، ويحمل هيرالد الأعلام التى توضح

تواريخ الأحداث صـ٩٦، وتعرض أمام مارات أحداث «خمس عشرة سنة مجيدة» فى موكب مهيب، تتمثل كلها فى مجموعة من ميداليات الحروب، وبعد ذلك يأتى دور الهتاف المختلط طلبًا للثورة، وتقوم كورداى بدورها التاريخى، وبالعمل الدرامى المنوط بها، وتقتل مارات بطريقة مسرحية ويطلق المرضى «صرخة واحدة وحيدة ينتهى بها العرض بأكمله».

وتتكور كورداى على المسرح طبقًا للتعليمات المسرحية، ويقف صاد ختى يتأمل المنظر، ويترنح مارات داخل الحمام ويده اليمنى تحمل القلم ويده اليسرى تحمل الأوراق صـ٩٩، وتنتهى مسرحية صاد بصورة مألوفة بعد أن يربط التاريخ بين الأحداث التى تجرى داخل المسرحية، لكن مسرحية فايس لم تنته بعد، وتنتقل الخاتمة إلى خارج الاطار التاريخى ، وتقذف بالأحداث فى وجه المشاهدين، ويقوم كولمير بإنهاء العرض بعدد من الشعارات السياسية، بمصاحبة «الموسيقى الناعمة»، ويتضح أنه مولع أيضًا بالأحاديث المنمقة :

أيتها السيدات المستنيرات والسادة الأتقياء

دعونا نغلق كتب التاريخ ونعود

إلى عام ١٨٠٨ أى إلى العصر الراهن

الذى نستطيع القول

إنه يبشر بأن الإنسانية سوف تتوقف

عن الخوف من عواصف الحروب ومن متاعب السلام صـ٩٩

وبالطبع لا يخف هذا التهكم السوداوى على فطنه المشاهدين، والحقيقة الدرامية التى يذكرنا الحديث بها هى البنيان الذى يظل - عند فايس - نموذجًا لا ينضب للقمع على المسرح، ويهدد البنيان وجودنا كذلك، ونستطيع رؤية المشكلة العبثية التى يثيرها صاد من على البعد التاريخى، ويستمر الممثلون فى التطلع إلينا بصورة مباشرة، فلنا دور نقبله منذ البداية، ولابد أن نلعبه حتى النهاية، وكما يعلق جوهان هوزينجا فى دراسة عن **اللعب فى الثقافة:**

> **تكمن القوة فى جوهر اللعب نفسه وتمتد إلى ما هو أبعد من الحياة الانسانية فاللعب غير مرتبط بمرحلة معينة فى الحضارة بل ... ويستطيع الانسان كذلك إنكار كل المعان المجردة الأخرى : العدالة والجمال والصدق والخير والفكر والألوهية وحتى الحرية، لكن الانسان لايستطيع إنكار دور اللعب، وعندما يقر الانسان بحقيقة اللعب، فإن الانسان يقر بالعقل أيضًا، ويمتد لعب الأدوار - حتى عند الحيوان- إلى خارج الإطار الموجود، ومن وجهة نظر العلماء الذين تسيرهم بعض القوى العمياء، فإن اللعب أمر سطحى زائد عن الحاجة، ولكنه يصبح ممكنًا ومفهومًا عندما يتدخل العقل، ويؤكد اللعب بوجوده الطبيعة المنطقية للأمور الانسانية، فالحيوانات تلعب، وهى ليست مجرد كائنات ميكانيكية، ونحن أيضًا نلعب الأدوار، ونعرف أننا نلعب ونحن لسنا مجرد كائنات تحيا بالعقل لأن اللعب أمر غير عقلى أساسًا.** [٣٠]

وتقوم مسرحية مارات /صاد على هذا المبدأ : فاللعب يطلق الانسان من إسار القيود العقلية وهو كائن فى هذا العالم المنقسم على نفسه، ويفضى بنا إلى مجموعة

من الخبرات الجديدة، ومع ذلك، لايتحدى اللعب بالمرة المنطق القائم فى الحياة اليومية، وهذه الحقيقة هى النقطة المضيئة التى تتيح الخلاص لكل من تدعوه الحاجة إلى الدخول فى بنيان فايس، ويجد المهزوم راحته الوحيدة- كما فى كل مسرحيات الطريق المسدود الأخرى- على المسرح، وتؤكد مارات/صاد إستقلاليه العمل المسرحى وتوضح كيف:

يقطع اللعب إستمرارية الحياة إلا أنه يتصل بها بطريقة لا تخلو من المعنى وذلك عن طريق أسلوب العرض، فإذا قمنا مثلاً بتعريف اللعب على أنه نقيض العمل ونقيض الحقيقة ونقيض الجدية أو الواقع فإننا نقوم بعقد المقارنة بصورة خاطئة بين اللعب وبين المظاهر الوجودية الأخرى، فاللعب مظهر من مظاهر الوجود الأساسية مثل الموت والحب والعمل والكفاح من أجل القوة لكنه لا يرتبط بهذه المظاهر تحت مظلة غرض نهائى واحد، بل إن اللعب يستوعب كل هذه المظاهر ويعيد تصويرها، نحن نلعب أدوار الجدية، وأدوار الصدق، وأدوار الحقيقة، وأدوار العمل أو أدوار الكفاح، ونلعب أيضًا أدوار الحب والموت بل ونلعب دور اللعب نفسه[٣١]

ويطلق فايس على مارات/صاد اسم «الحادثة المنظمة»[٣٢] وهو مايتناسب مع المسرحية تمامًا، فجوهر المسرحبة لايكمن فى المواجهة الايديولوچية بين صاد ومارات بل يرتبط هذا المستوى من مستويات الصراع بالأحرى بالصراع النفسى، ويجمع فايس فى شكل المسرحية نواحى مختلفة من نواح الحقبقة، وتتيح المسرحية المعروضة داخل المسرحية الأصلية للنزلاء فرصة الخلاص من قيود المرض، ويندفعون تجاه الثورة بسبب مايقومون بتمثيله، وينقلب اللعب إلى العدوانية، ومسرحية فايس- مثل مسرحية صاد

التى تدور داخلها- تجربة من التجارب، ومثل صاد ، يقوم فايس بكتابة مسرحية تعبر عن القوى غير المنطقية التى تقف فى مواجهة التنظير المنطقى للثورات، ومثل صاد، يضفى فايس على الممثلين نوعًا من أنواع الحقيقة المسرحية، ومثل صاد أيضًا، يقوم فايس بمهاجمة المشاهدين بغض النظر عن الموقف الاجتماعى أو الأخلاقى الذى يتخذونه، فمسرحية مارات/صاد تدعو للحركة، دون الثبات، ولحظة الذروة بها هى المفارقة بين دواعى الحرية غير المحددة بحدود وبين ضرورة التحكم فى النفس، وفى اللحظات الأخيرة من مارات/صاد يقع التصادم بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية فى كل من المصحة والمسرح، وتلوح أمام المشاهد مستويات مختلفة من مستويات الحقيقة ، ونتيجة لذلك، تشيع حالة من الفوضى بالضرورة على جنبات المسرح وعلى جنبات العالم من حولنا.

وتنتهى مسرحية فايس من حيث بدأت بعد بناء طبقة تلو الطبقة من الشعور المسرحى وتنمحى كل المستويات بصورة فجائية من داخل العالم المصغر، وينتهى أمر الحوار الديالكتيكى وكل الاسقاطات النفسية الدرامية، ويصل عرض صاد لنهايته، ومايتبقى هو محاولة لإعادة تركيب المصحة بعد أن يسود الجنون أرجاء كل مكان، وتجيش العواطف من جراء الاغان التى تقوم فرقة صاد المكونة من عدد من الهواة بإنشادها، ويحدث الامتزاج بين الحقيقة والخيال، أو بين التمثيل ولعب الأدوار وبين الوجود، ويبدأ قذف الجرادل مع بقية الأشياء هنا وهناك، وينشب القتال أيضًا مع هيئة التمريض من الرجال، ثم نرى هيرالد لآخر مرة «يقفز على صوت الموسيقى أمام الأوركسترا ص١٠١-١٠٢، وعندما يسقط هيرالد فى الكوة، تبدأ التحركات الجماعية، ويرفض كل النزلاء الخروج من تحت سيطرة قوة اللعب الذى يقومون به.

ويتقدم النزلاء فى شارينتون نحو المشاهدين بعد أن تستحوذ عليهم تمامًا الرقصة المجنونه العسكرية الى يقومون بها، ويقفز ويدور الكثير منهم فى نشوة صـ١٠٢، كرد فعل لحالة الحرية، وكما يكتب جيرزى جروتوفسكى فى معرض حديثه عن مسرح الفقراء: «فى لحظة وقوع الصدمة النفسية- لحظة الفزع أو الخطر الداهم أو الفرحة الطاغية- لايقوم الإنسان بالتصرف بطريقة طبيعية، ويستخدم الانسان فى هذه الحالة الروحية العالية الإشارات المعبرة، وقد يأخذ فى الرقص أو الغناء»(٣٣)، ويمتلأ المسرح بأعمال العنف، وتنجح مجموعة الغوغاء من بين المرضى العقليين فى تهديد الأمان الذى نشعر به، وتبدو المجموعة على أتم استعداد لاقتحام أكثر من قرن ونصف من الزمان حى تجد مكانًا لها وسط المشاهد فى العصر الحديث، ويزداد إيقاع الثورة، ويرقب صاد مايدور وترتسم على وجهه إبتسامة خافتة صـ١٠١، ثم فى النهاية، يقف منتصبًا على كرسيه، ويضحك فى انتصار صـ١٠٢، بعد أن يكتسب العصيان الذى يساهم فى تدبيره الحياة الخاصة به .

وبغض النظر عن أية نهاية معينة فى مارات/صاد، سواء النهاية التى يختارها بروك والتى تقوم فرقة شكسبير الملكية بأدائها، والتى تعبر عن الكراهية العميقة لما تقوم به، أو النهاية التى يقوم فايس بنشرها، والتى يحتفظ فيها الممثلون بهويتهم باعتبارهم من المرضى العقليين، فإن تأثير نهاية المسرحية- على أى وجه - تأثير مزدوج، وتجلب النهاية الراحة، وتجر المتاعب أيضًا، فلو قام المخرج بالسير وفق النص المنشور، فإن الغناء والصرخات المتكررة تصل لأقصى مداها، وتسدل الستار بسرعة على تلك المصحة صـ١٠١، وينشغل النزلاء بالاستيلاء المؤقت على المصحة، وبعد أن تسدل الستار، نأخذ لمحة عن القوة الوحشية التى ستعيد النزلاء لعقولهم، ومن ناحية

أخرى، يشعر المشاهد بالإرتياح أيضًا عند إسدال الستار حيث يعنى ذلك نهاية المسرحية، ونهاية التعرض لخطر الارهاب، ومازال المشاهد يجلس من جديد فى أمان على كرسيه داخل المسرح، ولن نستطيع التصفيق مع ذلك عندما تنتهى مارات/صاد حيث تتعالى صرخات النزلاء، ويستمر توجيه الضربات من خلف الستار.

ولما سار الإخراج وفقًا لرؤية بروك، وتم الاستغناء عن الستارة، فإن كل الأحداث تتوقف، ويعلن صوت الصفارة نهاية المسرحية، وتتوقف ثورة المرضى، وتتوقف القوة الغاشمة التى تقوم بإخماد تلك الثورة، وتبقى صورة من صور الفوضى، وتأخذ فى التصفيق فى ارتياح، وهذا التجمد فى الموقف، وهذه الصفارة، ومدير المسرح الذى يجرى على خشبة المسرح حتى تنتهى المسرحية علامات من العلامات التقليدية التى تنم على أن تلك الحقيقة من صنع الخيال، ومن الممكن أن نستوعبها، وأن نتحكم فيها، ويؤدى إخراج بروك إلى خطوة أخرى أبعد من ذلك، فالممثلون عنده ليسوا بالمرضى العقليين الذين ينتمون إلى القرن الثامن عشر، بل يأخذ الممثلون فى التحديق فى المشاهدين ، ويسخرون من التصفيق، ولاندرى بالضبط مايراه الممثلون على الوجوه، لكننا نأخذ فى التعجب، ولن ننسى هذا التعجب.

وتصدم مسرحية مارات/صاد المشاهد عن طريق الحقائق والقسوة الموجودة فيها، فهى عرض صارخ مجنون عن القيام بالثورة من داخل إطار المصحة فى القرن الثامن عشر بمفهوم آرتود، وتنهال المسرحية على المشاهد بعدد من الاحتفالات الصارخة والأصوات المتألمة، وفى العرض الذى يقدمه بروك على وجه الخصوص، تنهار دعائم الحائط الرابع فى المسرح التقليدى فى العصر الحديث، وتشترك مارات/صاد أيضًا مع

مسرحيتين أخريين معاصرتين - هما مسرحية علماء الطبيعة لدورنيمات ومسرحية البيت لستورى- فى موضوع الجنون وموضوع البحث عن الخلاص ، وللمسرحيات الثلاثة بعض الأبعاد التاريخية فتقتصر مسرحية مارات/صاد على مايمكن أن يحدث، وتوجه مسرحية علماء الطبيعة التحذير فى هذا العصر الذرى، وتعلن مسرحية البيت الحداد على سقوط الإمبراطورية البريطانية.

وبالرغم من ذلك، تظل مسرحية علماء الطبيعة ومسرحية البيت أقل قوة - على وجه التوكيد- من مسرحية مارات/صاد المثيرة للدهشة، وتتعارض المسرحيتان مع مارات/صاد فى النغمة وفى الإيقاع : فعلى العكس من النزلاء الذين يتجمهرون داخل صالة الاستحمام فى شارينتون، والذين يطلقون صيحات القتال، لايصدر من العباقرة الذين يبحثون عن الملجأ فى علماء الطبيعة أو الضيوف الذين يأخذون فى الحديث على العشب فى البيت سوى الاحتجاج المكتوم فقط، ولايظهر الهرج والمرج بالمرة، ولو لمجرد لحظة فى هاتين المسرحيتين، ويعود ذلك إلى أن النزلاء عند دورينمات وستورى أكثر إدراكًا للأمور من النزلاء فى شارينتون، فهم يعلمون أنه لا مجال للهروب ، ولاتدور بخلد الواحد منهم أية آمال عن الخروج من هذا الطريق المسدود ، ويهدأ الاحساس بفقد العقل فى كل من مسرحية علماء الطبيعة ومسرحية البيت ، رغم أنه يصل لمداه المحموم فى مارات/صاد ، ويرجع ذلك إلى الزمن المعاصر ، ومافيه من يأس وعدم إستقرار، بحيث تفتقر الحياة إلى ضروب القوة ويظل فقدان العقل هو الحالة المهيمنة على الجميع.

علماء الطبيعة

مسرحية دورنيمات علماء الطبيعة من مسرحيات الأفكار، ولاتدور المسرحية - كما يقول المؤلف- «حول القنبلة الهيدروچينية بل حول العلم ذاته ، وحول استحالة الهروب من العواقب الناجمة من تفكير الانسان، فعندما يتبع عالم من العلماء اتجاها فكريًا معينًا لايستطيع ببساطة التهرب من عواقبه أو نتائجه العلمية، وإلا كان ذلك عملاً يتسم بالجبن»، ومع أن المسرحية تتضمن بعض التلميحات السياسية، رلا أن دورينمات يصر على أن دوافعة لكتابتها غير سياسية بالمرة« فقد كان مهتمًا بخلق موقف يسفر عن أشد التطورات سوءا وينسحر عامل الصدفة فيه اللب، وينقلب كل شيء فيه على رأس عالم الطبيعة الذى يسعى إلى الهروب داخل مصحة عقلية، ويقع إختياره على أسوأ مصحة عقلية ممكنة للاختفاء بها، ويجيء هذا الاختيار بمحض الصدفة، ويعتمد مصير العالم عليه». (٣٤)

ويستخدم دورينمات المصحة كإطار لدراسة «تأثير عامل الصدفة ولدراسة العواقب المترتبة على نتائج التفكير الانسانى»، وتكمل مسرحية علماء الطبيعة مسرحية مارات/صاد التى تتادخل الصدفة فيها مع المرجعية التاريخية، ومن الغرابة بمكان، أنه عندما تم إخراج علماء الطبيعة فى لندن عام ١٩٦٣ على يد بيتر بروك، فإن دورنيمات يجد إطار المصحة غريبًا بعض الشيء، ويقول إنه تصور «أن الممثلين فى إنجلترا سيقومون بلعب الأدوار بصورة أفضل من الممثلين فى ألمانيا أو سويسرا، ولكن ذلك لم يحدث»، ففى واحد من أفضل العروض فى ألمانيا - على سبيل المثال - تقوم الطبيبة بعرض تصوراتها فى كلمات قليلة، وهى تجلس فى هدوء على الأريكة، ويعطى

ذلك كله تأثيراً كبيراً للغاية، أما فى إخراج بروك، «فإن الحركة والضجيج يتزايدان، وهو العرض الأول الذى أراه لايتمسك بوضوح بما هو مكتوب فى التعليمات المسرحية، ففى زيورخ وبرلين وميونخ وهامبورج، يتبنى الجميع الفكرة التى أعرضها والتى تدعو لوجود غرفة دائرية لها ثلاثة أبواب تؤدى إلى غرفة علماء الطبيعة التى تقع فى الخلف، وهنا (أى فى لندن) يوجد باب واحد فقط»[٣٥].

ومن الواضح أن «الحركة والضجيج» يتزايدان فى إخراج بروك لمسرحية علماء الطبيعة لدرجة قد تربو على الثورة والجنون اللذين تعرضهما مسرحية مارات/صاد، ومن داخل هذا الإطار، وهذه التحركات نحو طريق مسدود، فإن كلاً من المسرحيتين لا تتشابهان من ناحية الأسلوب، فمسرحية فايس (بغض النظر عن إخراج بروك) مسرحية «جادة للغاية» أما مسرحية علماء الطبيعة فهى مسرحية كوميدية، ويناقش دورنيمات فى مقالة له بعنوان مشكلات المسرح نشرت عام ١٩٧٥ المشكلة التى تواجه الكتاب المعاصرين بعد استحالة التعبير عن المشاعر التراچيدية فى عالم اليوم:

تفترض المأساة مسبقًا وجود الإحساس بالذنب ووجود الاعتدال والوضوح والرؤية والإحساس بالمسئولية، لكن فى هذا القرن ... لايوجد رجال يتحملون المسئولية أو من يشعر بالذنب، ودائمًا مانسمع كلمات مثل «لم نستطع تفادى ذلك» أو «لم نرد أن يحدث ذلك حقيقة»، وكثيراً ما تحدث الأشياء دون مسئولية أحد عما يحدث، وتجرف الأحداث الناس، ونحن جميعًا مذنبون، والجميع يقترف آثام الآباء والأجداد ونبقى سلالة من الأطفال، وتقع الكوارث دون إحساس بالذنب، والكوميديا فقط هى المناسبة فى هذه الحالة، حيث لايوجد الاحساس بالذنب سوى على المستوى الشخصى أو على المستوى الدينى.

وتلقى نظرية دورينمات الضوء على كثير من مسرحيات الطريق المسدود فى الزمن المعاصر «فعالم اليوم عالم هزلى يؤدى إلى طريق القنبلة الذرية، وهو عالم يشبه العالم الذى يصور هيرونيموس بوش فى لوحاته»، لكن هذا الهزل، هو أحد الطرق للتعبير بشكل محسوس عن المفارقات، وعن صورة العالم من غير وجه معين، وعنصر المفارقة حتمى فى طريقة التفكير اليوم، وفى الفن ، وفى هذا العالم الذى يستمر فى الوجود فقط بسبب وجود القنبلة الذرية : أى خوفًا من القنبلة»، وتسير مسرحية علماء الطبيعة فى مراحل «غير مادية»، ورغم «أن التراچيديا الحقيقية غير ممكنة إلا أن العنصر المأساوى من الممكن أن يحدث، ونحن نستطيع بالفعل الوصول لهذا العنصر المأساوى عن طريق الكوميديا [٣٦]، وطبقًا لشعريات دروينمات التى يعبر عنها فى كتاباته النظرية، وفى التعليمات المسرحية فى بداية علماء الطبيعة، فإن «النقد الساخر يسبق التراچيديا» [٣٧]

ومثل مسرحية توم ستوبارد «يستحق كل شاب طيب الإشادة» ١٩٧٨ التى تدور فى زنزانة فى مصحة عقلية سوفيتية يشترك فيها أحد المنشقين السياسيين مع شخص أخرق العقل يعتقد أنه يمتلك أوركسترا سيمفونى فإن علماء الطبيعة تقوم بالتركيز على المصحة وعلى الجنون باعتبار ذلك ظاهرة من الظواهر الاجتماعية، ويتم تشخيص الجنون إجتماعيًا وسياسيًا، ومثل مسرحية ستوبارد التى تستخدم أوركسترا كاملة ترتدى ربطات العنق على المسرح حتى يستمع المشاهدون إلى مايتوهمه ذلك المجنون من الموسيقى، فإن علماء الطبيعة تجعل رؤية الجنون أمراً معقولاً وواضحًا، ويصف ستوبارد بنفسه إستخدامه لهذا المجاز المحسوس الذى يتعلق بالأوركسترا الكاملة التى ينقلها

إلى المصحة بالمسرحية ويقول إن الموضوع «يبدو مناسبًا للشكل : فالمنشق بمثابة النغمة النشاز داخل مجتمع موحد يعزف نفس النغمة تمامًا »[٣٨]، وعلى نفس المنوال، تستخدم مسرحية علماء الطبيعة العلم والموسيقى والمصحة، وذلك للتعبير عن عدد من الأفكار الجادة داخل العمل بأكمله.

ويقع المفكر فى عالم مجنون فى حيرة يتنازعه المنطق الأخلاقى الخاص به والرغبة فى النجاة، فهو رجل وحيد يناقش القضايا مع نفسه بينما ينهار العالم المنطقى المنظم من حوله، وهذه هى الصورة المتكررة فى مسرحيات دورينمات الذى يقوم بالتركيز على هذا الصراع لتحقيق التماسك من جانب أحد الشخصيات، وسط كل التصرفات غير المفهومة التى تحيط بهذه الشخصية، والتى تتسبب فيها قوة غاشمة، وربما ترتبط هذه الأفكار بالجنسية التى يحملها الكاتب، وبالعصر الذى يعيش فيه، فقد ولد الكاتب السويسرى عام ١٩٢١، بالقرب من مدينة بيرن لأب يعمل كاهنًا فى كنائس البروتستانت، ثم قام بدراسة الديانات والفلسفة فى جامعتى بيرن وزيورخ، وبدأ الكتابة أثناء الحرب العالمية الثانية، ومثل ماكس فريش الكاتب السويسرى، ومسرحيته حشرات النار (١٩٥٨) وهى مسرحية سياسية تدور حول السلبية فى مواجهة الغزاة، فإن مسرحيات دورينمات تدور على هامش الحضارة الحديثة، وتحوى عدداً من المواقف والمناقشات الفلسفية، وقد نالت ثالثة المسرحيات الشهرة داخل أمريكا على وجه الخصوص، وهى مسرحية رومولوس العظيم (١٩٤٩) التى تعرض صورة تاريخية هزلية عن أحد الحكام فى نهاية الامبراطورية، أما مسرحية زيارة السيدة العجوز (١٩٥٦)، فهى مسرحية من مسرحيات الأفكار عن حب العاشقين، وتتعلق مسرحية سترنبرج (١٩٦٩)- وهى نسخة معدلة من مسرحية رقصة الموت - التى تدور حول موضوع النفور من الزواج .

وفى عام ١٩٦٢ ، عرضت مسرحية علماء الطبيعة لأول مرة باعتبارها من مسرحيات العصر الذرى، وتدور المسرحية داخل مصحة عقلية، وهو مجاز شائع للغاية فى مسرحيات الطريق المسدود ، ويلزم أن تتطرق مسرحية من هذا النوع إلى مناقشة عدد من الإفتراضات : فما هو التعقل ؟ وما هى حدود المصحة؟ وكيف تتم التفرقة بين المريض وبين العالم أو المفكر أو الممثل؟ ، وتلعب المصحة دوراً مزدوجًا فهى بمثابة الملجأ فى هذا العالم غير المستقر، وهى كذلك صورة لهذا العالم، وتكثر المفارقات بالفعل فى المسرحية، ويلاحظ موبيوس وهو الشخصية المحورية فى العمل ذلك : «فقط فى دار المجانين يصبح الانسان حراً ، وفقط فى دار المجانين يستطيع الانسان أن يفكر، لأن هذه الأفكار سوف تتحول إلى متفجرات فى الخارج صـ٨٢، وداخل دار المجانين فى الواقع، فإن أفكار موبيوس هى المتفجرات، وهذا الملجأ الفسلفى الأخير ما هو إلا فخ تنصبه له قوى من العالم الخارجى، وفى التعليمات المسرحية، يصف الكاتب الفيلا البعيدة التى تقع فيها المصحة، ويذكر أنها تقع فى مكان منعزل حيث «يقطنها» الصفوة من بين المختلين عقليًا فى نصف العالم الغربى.

ولانرى على المسرح سوى عنبر علماء الطبيعة (فسياسة المصحة هى جمع الفئات المتشابهة سويا) ، ولكننا نسمع عن النزلاء الآخرين الذين يعالجون بعيداً عن خشبة المسرح، وهم نزلاء من الطبقة الأرستقراطية، ومن الساسة والمليونيرات والكتاب وكبار رجال الصناعة ونحو ذاك صـ١٠-١١ ، وتعجز المصطلحات النفسية عن تصنيف تلك القائمة، وتتعلق الأحداث الأولى بالمسرحية بالغموض الذى يحيط بمقتل المرضة بعد أن توجد جثتها على الأرض قبل وصول فراو موبيوس لزيارة زوجها المريض، وعندما .

تنتهى تلك الزيارة، تبدأ الكوميدايا السوداء، وتتحول المسرحية إلى مسرحية من مسرحيات الأفكار، ويقوم موبيوس بغناء أغنية سليمان لرواد الفضاء، وهى قصيدة شعرية تقدم صورة للحياة داخل كبسولة من كابسولات الفضاء:

يطلق المنبوذ إلى عنان السماء

نحو عدد من النجوم البيضاء

لا يصل إليها على أى حال

ويظل داخل سفينة الفضاء كالمومياء

وسط كل هذه القذارة

وعلى سرير الموت لاتتذكر أى شىء

عما يدور على الأرض صـ٤٣-٤٤

وتشبه هذه الأغنية من أغنيات العفن والثبات الثورة الخالية من الهدف فى مسرحية مارات/صاد، وتتوقف حياة موبيوس على نفس الشاكلة، ويجد نفسه فى موقف مماثل لموقف رجال الفضاء أو لموقف النزلاء فى مارات/صاد، وهو موقف مشحون بالأحداث التى تقع فى العصر الحديث، ويعلم موبيوس الذى يشتغل بالعلم أن المجتمع لن يستطيع تحمل نتائج الأبحاث التى يقوم بها حول إتحاد الذرات البسيطة، وحول أسس الاكتشاف الشامل، ويختار موبيوس- قبل أن تبدأ المسرحية بخمسة عشر عامًا- أن يقع فى الجنون، وبذلك يستطيع الافلات من قبضة الإنسانية، ويزعم موبيوس أنه على

صلة بالملك سليمان، ويواصل مناقشاته عن السلام بمفرده فى الخفاء، وحتى هذه اللحظة، أى فى نهاية الفصل الأول، يقوم موبيوس بوداع زوجته وأولاده الثلاث قبل أن تدهمه نوبة مصطنعة من نوبات الجنون، ومثلما يقوم أينشتين ونيوتن بشنق الممرضات قبل أن تبدأ المسرحية ، فإنه يلزم أن يقوم موبيوس بقتل الممرضة التى ترعاه فى نهاية الفصل الأول، رغم الحب الذى تكنه له تلك الممرضة التى تؤمن بالذكاء والقدرات العقلية التى يتمتع بها ،والتى تدبر لاطلاق سراحه من داخل المصحة حتى تسهر عليه ، لكن ذلك لايمكن أن يحدث بالطبع، فكما يرى موبيوس فإن «الانسان داخل المصحة العقلية ليس أمامه سوى طريقة وحيدة للخلاص من الماض، وهى التصرف بجنون »صـ٤٦ ، وفى النهاية، تفشل الممرضة فى الاستجابة لتحذيرات موبيوس «من الأمور القاتله الايمان بالملك سليمان »صـ٤٩ ، ويقوم موبيوس بشنق الممرضة، وتظهر الصورة الجانبية لهما فقط صـ٥٦ ، وعن طريق هذا العمل من أعمال الإرادة يطرح موبيوس جانبًا فكرة الحياة خارج المصحة.

ويمتلىء الفصل الثان بعد من الاشارات المشابهة حول الجنون المزعوم الذى يمنى به موبيوس، ويعيش ثلاثة من علماء الطبيعة بالمصحة تحت أسماء مستعارة، فأينشتين ونيوتن هما فى الحقيقة العميل أيزلر والعميل كيلتون من العلماء المنتمين إلى أجهزة المخابرات صـ٦٩ ، ويلزم أن يقتل كل منهما ممرضته بعد أن تنتابها الريبة فى الأمر، ويعيد الرجال الثلاثة إكتشاف بعضهم البعض، فجميعهم من العلماء القتلة، ويقوم موبيوس بتلخيص موقف الجميع فى تلك اللعبة من لعب الجاسوسية والقتل والهوية الزائفة بقوله:

لابد من محاولة التوصل إلى حل معقول حتى لانرتكب الأخطاء فى التفكير وتقع الكارثة ونحن لا نحتمل كارثه، والحقائق الأساسية واضحة، والهدف واحد لنا نحن الثلاثة مع إختلاف الوسائل، وهو تقدم علم الطبيعة، وأنت ياكيلتون مع سبيل المثال تريد حفظ الحرية التى يتمتع بها هذا العالم وترى أنه غير مسئول سوى أمام نفسه ومن جانب آخر يرى أيزلر أن الطبيعة مسئولة أمام سياسات الدولة، فما هو الموقف بالضبط؟ هذا ما أود معرفته قبل أن أتخذ القرار صـ٧٨-٧٩.

وبعد عقد الموازنة بين آراء كل من أينشتين ونيوتن، يرفض موبيوس أن يعرض النتائج التى يتوصل إليها وأن يقوم «بفتح الباب أمامنا نحن الذين لانندرج تحت فئة العباقرة»صـ٧٤، ويقرر موبيوس ألا يقع اختياره على أى نظام من الأنظمة السياسية التى يمثل زميلاه كل واحد منهما، وبدلاً من ذلك، يختار موبيوس أن يبقى حيث هو.

وينجح موبيوس- الذى يعيش داخل صورة يصنعها لنفسه مثل هنرى الرابع عند بيرانديللو- فى إقناع الآخرين بمشاركته فى تمثيلية الجنون، ويتخلى كل من أينشتين ونيتون عن المهمة المنوطة بهما ،وهى العودة بموبيوس، وذلك عن طريق الاقدام على قتل الممرضتين، ويتساءل موبيوس «لماذا إذن يتم ارتكاب هذين الحادثين؟»، فهى إما «حادثة قتل عادية أو حادثة قتل على سبيل الأضحية، وإما أن نبقى جميعًا فى هذه المصحة أو يصبح العالم كله واحداً، وإما أن نمحو صورتنا من ذاكرة البشرية أو تقوم البشرية بمحو نفسها»، وتتوصل الأطراف إلى ميثاق، ويتضح أن الاستقامة ماتزال لها نفس المكانة فى هذا العالم ، لكن مكانها هو المصحة، وكما يعلن موبيوس «لايتبقى شىء أمام علماء الطبيعة سوى الاذعان للحقيقة التى تتفتت عندما نقترب منها، ويلزم

أن نحجب ما توصلنا إليه من معارف، وقد حجبت ذلك بالفعل، وليس هناك طريقة أخرى للخلاص، وهو ماينطبق على كل منكما أيضًا » صـ٨١-٨٢.

ومن الممكن أن تنتهى علماء الطبيعة بمراسم التضحية التى يقوم بها هؤلاء العلماء الثلاثة الذين يحتفظون أسرار القوة، ويأخذ كل واحد منهم فى شرب نخب المرضات اللواتى تمت التضحية بهن ، وفى السخرية من الحياة كل بطريقته الخاصة:

نيوتن :

دعنا نبقى بين زمرة المجانين ونحتفظ بالحكمة مع ذلك

اينشتين :

نظل سجناء لكن أحرار

موبيوس :

علماء للطبيعة نتصف بالبراءة صـ٨٤

ويتم التوصل إلى توازن أخير إذن، ويبقى التذبذب بين قطبين هما التعقل والجنون، أو الإيمان والشك، أو الأمل واليأس، أو الهروب من الفخ والوقوع فيه، أو الكسب والخسارة أو الانسان والآخر، لكن المسرحية لا تنتهى هنا، بل تبدأ، فبعد القرار المشترك الذى يتخذه العلماء الثلاثة بأن يبقوا بعيداً عن الجميع، يعود كل واحد منهم إلى غرفته التى تصفها الآنسة الدكتورة ماتيلدا فون زاند «بالعربيه أو الشرنقة المصنوعة فى الخيال»، ويبعث هذا الظهور المفاجىء للطبيبة مع باقى القوات البرودة فى الأطراف، ويحمل المسرحية إلى ما هو أبعد من مجرد الاستسلام والثورة.

ويتخلل المرحلة الأخيرة من الأحداث لحظات من الصمت تنظف فيها المائدة من أكواب الشراب، وتظهر الطبيبة بظهرها المقوس وهى ترتدى معطف الجراحة الأبيض،

ويسير خلف الطبيبة عدد من الرجال يرتدون الملابس السوداء الموحدة، يطلقون على الطبيبة كلمة «الرئيسة»، ويقوم الرجال بتعليق صورة جديدة على الحائط، هى صورة الچنرالفون زاند- وهو واحد من أجداد تلك الطبيبة الشوهاء- وتعلو الصورة العسكرية فوق صور كل الساسة والمستشارين وجميع أفراد العائلة الآخرين، وتبدأ النظرة للمصحة فى التغيير فى ضوء تلك الملابس السوداء، والأوامر الحاسمة، والبنادق، والنوافذ المغلقة والكشافات.

إن اعتراف الطبيب فى تقريرة الواقعى الذى يقدمه إلى إدارة المستشفى يحول المناقشات والاستراتيچيات التى تابعناها والغموض الذى إحاط بالهوية المختفية، تلك الهوية التى حاولنا اقتفاء أثرها ، إلى مجرد سخافه.

وتقر الدكتورة فى التقرير الذى تكتبه أنه قد تولد لديها الوهم بأن «الملك الذهبى سليمان» يظهر أمامها كما يظهر أمام موبيوس، فهى إذن أكثر جنونًا من المرضى الذين تقوم بعلاجهم، وتحتد الآنسة الدكتور فون زاند لأن موبيوس يقوم بخيانة الثقة المقدسة التى يوليها إياه سليمان، ويحاول الإبقاء على سر من الأسرار لايمكن إبقاؤه سراً، فإعمال التفكير فى الأمر ممكن ، «وكل مايمكن التفكير فيه يخضع لإعمال التفكير إما فى هذه اللحظة أو فى وقت آخر، إما الآن أو فى المستقبل»، وتحول الطبيبة دون الهروب من المصحة، وتكشف أنها قد قامت بتأسيس كارتل عملاق بعد الوحى الذى تراه فى رؤيا الملك سليمان وبعد أن حالفها النجاح طيلة كل تلك السنوات فى تزييف عقل موبيوس وعمل نسخ منه، وتخبر الدكتورة جماعة الخبراء أنها على استعداد أن تضع خطتها موضع التنفيذ « سوف أقوم باستغلال مبدأ الاكتشاف الشامل إلى أقصى درجة»، وتستطرد الدكتورة فى توضيح إعادة ترتيب المؤسسة فى ضوء هذه الأحلام من أحلام اليقظة التى تدور فى ذهنها :

ماترونه ليس جدران مصحة فقط بل هى الغرفة الحصينة تحت إمرتى وبها ثلاثة من العلماء الذين يتوصلون إلى معرفة الحقيقة معى، ولا ينتمى طاقم الحراسة إلى هيئة التمريض، فقد بحثهم عن الخلاص داخل السجن الذى قمتم ببنائه لأنفسكم، وقد أنعم سليمان الفكر عن طريقكم وقام بالتنفيذ عن طريقكم والآن يقوم بتدميركم عن طريقى صـ٨٩-٩١.

ويتسلط هذا الوهم الطاغى على الطبيبة عن قيام الملك سليمان بتدمير الآخرين عن طريقها ويتحول هذا الملجأ الفلسفى فى النهاية إلى حالة من حالات الديكتاتورية ويدلى نيوتن بتعليق فحواه أن «كل شىء قد إنتهى» صـ٩٢.

ويناقش النقاد هذه النهاية الغامضة للمسرحية، ويثور التساؤل حول إختيار الخروج ولماذا يضع هذا الاختيار العباقرة تحت سيطرة المهووسين باستخدام القوة بهذه الطريقة؟،[٣٩] وتعود قوة هذه النهاية التى لايمكن تفسيرها إلى فن المسرح، وإلى إلتزام دورنيمات بالهنج المسرحى الذى يسير عليه بريخت، ويرى دورنيمات أن المسرح وسيلة من وسائل التعبير عن «خيبة العمل»، ويحتوى العمل المسرحى على الصراع بين الأشكال المختلفة، وعلى الصلة بين الأحداث ونتائج هذه الأحداث ، ومثل الانقلاب الذى يحدث فى الملجأ السعيد (وهى مسرحية قريبة جداً من علماء الطبيعة فى النغمة والموضوع والايقاع الكوميدى) ،ومثل النهاية فى مارات/صاد، فإن النهاية التى تتوقعها مسرحية علماء الطبيعة- أى الانقلاب الفاشستى- نهاية تبعث على التفكير حقيقة، ومثلما يحدث فى المسرحيات الأخرى داخل هذا الاتجاه المعاصر، يتم سجن

موبيوس مع رفقائه داخل المؤسسة التى يسهمون فى إنشائها معًا، ويترتب على ذلك المزيد من عدم الحركة، ووصول العقل إلى طريق مسدود فى نهاية الأمر.

وبعد انتصار الطبيبة، ومايتلو ذلك من أحداث، يتلاعب دورينمات بمجاز منزل المجانين/ المسرح، فانتصار الطبيبة المجنون- فى جوهره- بحث عن الخلاص من هذا النص الاختيارى الذى ينتهى بالهزيمة ولا تتوقف ماكينة العمل فى المسرحية، ويخرج علماء الطبيعة من المسرحية فى النهاية، ويقومون بمخاطبة الجمهور بطريقة مباشرة، وتقضى التعليمات المسرحية بضرورة التمسك بالوحدات الثلاثة عند أرسطو، وطبقًا للمؤلف، فإن الأحداث تدور بين عدد مرضى العقول، ويتطلب ذلك الاطار الكلاسيكى حتى تبقى الأحداث غير مشوشة صـ١٥، وحتى يتضح للعيان توقف الأحداث ، وتعطيل الحرية فى العصر الحديث، وعندما يتفتت الاطار، ويخطو علماء الطبيعة للأمام لمحادثة الجمهور مباشرة، يقدم كل من كيلتون وأيزلر وموبيوس نفسه للجمهور باعتبار كل واحد منهم نيوتن وأينشتن وسليمان، وتزول الحواجز بين التمثيل وبين الحقيقة، وتخرج الصورة من الاطار، وتتمثل السخرية السوداء، فتاريخ حياة علماء الطبيعة نوع من أنواع الوهم، وهم يعيشون- بصورة عملية- داخل عواميد التأبين والمديح التى تعج بها المؤلفات المختلفة.

وتبقى الكلمة الأخيرة من نصيب موبيوس فى علماء الطبيعة: «أنا سليمان أنا سليمان أنا سليمان أنا الملك سليمان المسكين » صـ٩٤، والمعنى قاس أجوف فالميدان من أمامه أرض خراب، والملجأ الأخير هو «الأرض الملوثة بالإشعاع» صـ٩٤، وطبقًا للتعليمات المسرحية لا نسمع صوت واحد أخير « تخلو الغرفة ونسمع فقط صوت الكمان الذى يقوم أينشتين بالعزف عليه» صـ٩٤، وتملأ الموسقى الفراغ، وتشير إلى

التعارض بين الثبات فى المكان والحركة فى الزمان- أو بين الانقلاب العسكرى وعزف الكمان- وهذه هى الرؤية التى يقدمها دروينمات للطريق المسدود، فكما يعلق فى الخاتمة التى يضعها للنص المكتوب بعنوان (٢١ نقطة حول علماء الطبيعة)، تظهر الحقيقة من بين طيات المفارقات، «وتستطيع الدراما أن تخدع المشاهد حتى يعترض مسار الحقيقة لكنها لا تستطيع أن ترغمه على التصدى لها أو فرض السيطرة عليها»،ص٩٦ وتستعصى الأفكار على قيود الفكر وتنتهى المسرحية بتناقض لايحسم، ويقدم حديث موبيوس/سليمان الأخير الذى يدور خارج إطار المسرحية الأساسية شهادة مفزعة تتعلق بوقوع الذات فى الأسر، لكن الملحوظة الأخيرة التى تدلى بها المسرحية الحقيقية توكد الحرية النابعة من الداخل ، تلك الحرية التى تهدف إلى التخيل وإلى الحفاظ على الذكريات: «لا يمكن النكوص عن إعمال التفكير فيما تم التفكير فيه من قبل».

البيت

تصف مسرحية دافيد ستورى البيت الحرية النابعة من الداخل والتى يجب أن يتذكرها الإنسان ويتخيلها، ويعترض العالم الخارجى طريق تلك الحرية بأن يفرض عليها القيود، فى هذه المسرحية الجديدة من مسرحيات الاتجاه المعاصر التى تصور الحياة داخل المصحة بأسلوب هادىء، وعلى النقيض من مسرحية مارات/صاد أو مسرحية علماء الطبيعة (التى تسير الحبكة فيها بطريقة متعرجة كما يرى أحد النقاد)[٤٠]، فإن البيت مسرحية غير سياسية لكنها تظل مثل مارات/صاد أو علماء الطبيعة مسرحية درامية قوية تتعلق بوقت من أوقات الانتظار والترقب.

وعندما عرضت المسرحية فى لندن ونيويورك لأول مرة عام ١٩٧٠، سارع عدد من النقاد إلى القول بأنها النسخة البريطانية من مسرحية (فى إنتظار جودو) وأنها مسرحية تقوم بمعارضة بنتر[٤١]، وتتميز البيت - مثل مسرحيات بيكيت- بالأحداث الثابتة ظاهريًا، وبالأفتقار إلى الحبكة المعقدة، ومثل مسرحية بنتر حفل عيد الميلاد، لا تتأكد فى مسرحية البيت تمامًا هوية الشخصيات ومكان وجودها، وتكف الشخصيات عن الحركة بسبب القلق، وينجم الخوف والألم من جراء الرتابة السائدة، فمجرد الحديث بين شخصيتين لا يعنى أن المحادثة قد نشأت، وتصور مسرحية البيت - مثل مسرحيات بيكيت وبنتر - نظامًا من الأنظمة المدمرة التى تهدد الفرد، وتسير المسرحية على نهج تشيكوف، فتوحى الأحداث بما سوف يقع[٤٢]، ويقوم بتمثيل الأدوار على مسارح برودواى كل من جون جيلجود والسير رالف ريتشارد سون، وعلى المستوى المجازى، تقدم المسرحية نموذجًا من نماذج الحياة الحديثة، وتقوم بالتركيز على حياة

خمسة من مرضى العقول، والمسرحية- بصورة عامة- مسرحية رمزية تقوم على أساس المذهب الطبيعي الجديد، ويعرض ستورى من خلال هذه «الطبيعية الجديدة»[٤٣] صورة حقيقية على المسرح، ويدافع تشيكوف عن هذا النوع من الدراما الطبيعية فى تعليقة الشهير على شيطان من الخشب وهى النسخة الأولى من العم فانيا:

يقال إنه يلزم أن يؤثر البطل أو البطلة فى المسرحية بصورة درامية، ولكن فى الحياة العادية لايقوم الناس بإطلاق الرصاص على أنفسهم، أو الانتحار بالشنق أو الوقوع فى الهوى أو التفوه بالأقوال المأثورة طيلة الوقت، بل يقضى الناس معظم الوقت فى إلتهام الطعام وإحتساء الشراب ومطاردة النساء أو الرجال، وفى الحديث فيما لايفيد، ومن الضرورى أن يعرض ذلك على المسرح، وتنبغى كتابة المسرحية التى يأتى الناس فيها ويذهبون ويتحدثون عن الطقس ويلعبون الورق، ولايرجع ذلك إلى رغبة المؤلف بل لأن هذا هو مايحدث فى الحياة الحقيقية، وينبغى أن تعرض الحياة على المسرح كما هى، وينبغى أن يعرض الناس كما هم عليه أيضًا.[٤٤]

وتذهب الطبيعية عند ستورى إلى ما هو أبعد، وتحاول المسرحيات التى يكتبها بصورة دقيقة ووثائقية إعادة بناء عالم الساعة والوقت والتقويم والروتين، وذلك من داخل عالم محدود، وتخضع الشخصيات للبيئة التى تحدد وتدعم الاحداث، وفى مسرحية ستورى المقاول- على سبيل المثال - تقام خيمة فى المسرحية إستعداداً للحفل، وبعد حفل الزفاف الذى لا نراه، تختفى الخيمة، وفى مسرحية الغرفة المتغيرة يتم التركيز أيضًا على عدد من الأحداث التقليدية الهامشية التى تدور فى خلفية المسرح

ويقتصر الفضاء على المسرح على غرفة من غرف الخزائن يحتفظ فيها بالملابس والمعدات داخل الاستاد، قبل وأثناء وبعد اللعبة التى تدور خارج المسرح، ثم فى مسرحية حياة طبقة تجرى الاحداث كذلك فى بيئة واحدة محددة هى طبقة الفنانين، ويحدد عنوان مسرحية المزرعة إطار المسرحية، وفى مسرحية البيت يبنى ستورى موقفًا من المواقف يدور حول أربعة كراسى معدنية من كراسى الحديقة تخص مؤسسة واحدة تلك من المؤسسات.

ويتطور هذا الإطار البسيط حتى يصبح بنيانًا معقداً، ويتجنب سكان البيت القيام بأى أحداث لها مغزى خلال المسرحية، ويمر الوقت فى بطء، وتسير تلك الأشكال دون هدف، وسط صحبة تخلو من المتعة، وهذه الدرجة من الطبيعية فى مسرحية البيت تبقى رمزية إلى حد كبير، ويستمر مرضى العقول الذين يشعرون بالإجهاد داخل هذا العالم فى هز الأكتاف دون مبالاة، وفى إطلاق الزفرات، وفى القيام بالتجوال داخل هذا الاطار البسيط الذى تعرضه المسرحية، وبالإضافة إلى ذلك، يضطر كل منهم إلى الحديث بطريقة تلقائية، ويطلق أحد النقاد على التأثير الجمعى لهذا الحوار الطبيعى الذى يتحول إلى تحركات رمزية مصطلح «المعان الشعرية» فى مسرحيات ستورى [٤٥]، فالأحداث فى مسرحية البيت تدور على أكثر من مستوى : الحياة المعاصرة، واللهفة التى لا تتحقق، والتوقف عن الفعل، وتستمر محاولة الوقت لوقت، والتنصل التام من كل شىء.

وتبدأ المسرحية بلغز من ألغاز المذهب الطبيعى ، ويقترب رجلان فى منتصف العمر، كل منهما على حدة، وطبقًا للتعليمات المسرحية، فإن ملابس هارى متحفظة، ورغم أن جاك يرتدى ملابس مشابهة، إلا أن بها بعض التأنق [٤٦]، ويحمل هارى الصحيفة،

ويحمل جاك العصا الأنيقة، ويتضح أن كلا منهما يتصف بالحرص فى المظهر والحركات، ويجلس كل منهما بطريقة لائقة تمامًا عند مائدة معدنية مستديرة لا يوجد سواها على المسرح، فهى مائدة تصلح لأن تكون فى أى مكان، وهذا المكان بمثابة البيت لكل من الرجلين، ثم تبدأ محادثة مملة، ويحاول المشاهد متابعة المحادثة ، ونستمع إلى بعض الإشارات عن العلاقة بين الرجلين، ونود التعرف عليهما بصورة أكبر، ووضعهما داخل إطار معين محدد، ولولا مايدور من حديث، لبات من الاعتقاد أن الرجلين ضيفان يجلسان داخل منتجع لقضاء الإجازات [(٤٧)]، لكن المحادثة الرسمية المهذبة التى تجرى تحول دون تحديد المكان بالضبط، وتتردد عبارات مقتضبة مثل «آه، نعم، آه لا»، حقيقة»، وتحمل هذه المحادثة التى نسمعها فى بداية المسرحية طابع المحادثات فى العصر الحديث، وتسير وفق النموذج المعروف من كشف عن النفس بالتدريج أمام أحد الغرباء فى محل عام، واللغة المستخدمة حريصة وغامضة، ومن الطبيعى ألا نستطيع تحديد مكان هذا البيت لشيوع مثل هذه المقابلات.

ويتبادل الرجلان الأدوار فى البداية، ويأخذان فى ترديد عدد من العبارات التقليدية، ويلتقط جاك صحيفة، ويحدق فيها دون أن يطويها:

جاك :

أخبار سيئة للغاية

هارى :

نعم

جاك :

لا تدعو للدهشة

هارى :

إن العالم يسوء قبل أن يتحسن

جاك :

ومع ذلك لا ضرورة للتذمر

هارى :

لا لا

جاك :

ينبغى التماسك

هارى :

صحيح تمامًا

ومنذ بداية هذه المباراة يتضح أن اللاعبين لم يحسنا التمرين تمامًا، فالألفاظ عصبية غير مفهومة أحيانًا، ثم تكتسب المحادثة حقيقة شعرية خاصة بها بعد ذلك، ويجتهد اللاعبان فى السير على قواعد هذه اللعبة الاجتماعية، وفى البحث عن محتوى:

هارى :

السحب ... انظر لشكلها المتغير

جاك :

نعم (ينظر للسماء)

هارى :

أنظر كيف تسير

جاك :

يا إلهى

هارى :

أولاً نراها ... ثم لاشىء.... انظر للحواف ... أنظر ؟

جاك :

مدهش

هاري :

لا نلحظ ذلك بالمرة عندما نأخذ فى المشى صـ٥

وتشبه تلك المحادثة المفككة السحب التى تحوم فى الأفق، وكثيراً ما ينظر جاك إلى أعلى فى مسرحية البيت، ويبحث فى السماء عن السحب وعن الظلال، وتقول أحد الشخصيات أن جاك يخاف من القنبلة الذرية بالأعلى، ويخبر جاك الآخرين أنه قد عمل فى سلاح الجو الملكى بالفعل، ونعلم عن السماء، ونسمع أشاعة «أنه عندما تقع الكارثة التالية... فإن الجزيرة نفسها قد تغمرها الفيضانات.. بينما نجلس نحن هنا ننتظر الدفن» صـ٣٠، وتبدو تكهنات جاك خاوية مثل السماء والبيئة المحيطة، ومثل السحب، وتنتقل المحادثة دون هدف من موضوع لآخر، ويتحول شكلها فى هدوء أثناء ذلك :

جاك :

قام عمى من قبل بتربية الجياد

هاري :

حقًا ؟

جاك :

اعتاد أن يذهب هناك عندما كنت طفلاً

هاري :

إلى الريف ؟

جاك :

ليس بالضرورة، ماهذا، هواء عليل

هاري:

سحب (يلوح)

جاك :

نعم بالتأكيد

هارى :

زوجتى ستحضر هذا الصباح

جاك :

حقًا ؟ ص٨-٩

ويحدث أحيانًا أن يتوقف جانب من جوانب تلك المحادثة، ويبدأ جانب جديد لأن كل من هارى وجاك يخشى الصمت بصورة أكبر من خشيتهما للسحب، وشيئًا فشيئًا يتوقف المشاهد عن جمع الإشارات حول الأزمنة والأماكن الأخرى، ويتجاوز الحوار المتشعب الذى يبدو مألوفًا فى البداية والذى تتصف به المسرحيات الطبيعية عامة، يتجاوز الوقت المعتاد، ويتضح أن الماضى السابق ماهو إلا سحابة ضخمة تحلق فوق الحديث الدائر حاليًا، وذلك الماضى غامض ومليء بالنذر، ولم تتبلور صورته بعد :

هارى :

الماضى، أرى بعض الأشكال فيه

جاك :

أنت على حق

هارى :

يتعجب الإنسان كيف توفر الوقت لكل ذلك

جاك :

الوقت .. آه ... لاتذكر ذلك

وعندما يتحدث كل من هارى وجاك عن الماضى، تصبح كل معلومة صغيرة مادة من مواد المحادثة، وتتسع الأفكار، وعندما يتم الانتهاء من موضوع، يبدأ موضوع جديد، وينتقل الرجلان فيما يشبه الفود فيل من موضوع لآخر، ويحرص كل منهما على ألا يتخطى بالمرة ظاهر العزلة التى يحس بها الواحد منهما داخله.

ويستحضر هاري وجاك صوراً من الماضى على هذا المستوى الطبيعى فى مسرحية البيت، وبعد ذلك، يبدأ كل منهما فى البكاء فى صمت بعد أن يشعران بالفشل فى البوح بما يريدانه، وبالرغم من الجمل غير المكتملة، ينجح كل من هارى وجاك فى تبادل بعض الحقائق عن حياتهما فى الماضى، فهارى مهندس للتسخين عمل بالجيش، وكان يتمنى فى شبابه أن يصبح راقصًا أو عازفًا للناى، وهو منفصل عن زوجته ولم ينجبا أى أطفال، وجاك من الموزعين للمواد الغذائية فى محل للجملة عمل بسلاح الطيران الملكى، وكان يتمنى فى شبابه أن يصبح قسًا، فمسرحية البيت تدور بعيداً عن الحقائق المتعلقة بالعائلات وبالمهنة، والمكان يتميز بالخصوصية الشديدة.

وعندما يذهب هارى وجاك للتجول والمشى قبل الغذاء، يحتل مكانهما على المائدة سيدتان من الطبقة الدنيا، ويوضح الحوار بين كاثلين ومارجورى طبيعة البيت داخل المسرحية على مستويات متعددة : فعلى المستوى الطبيعى، فإن البيت عالم مصغر يقتصر البناء الدرامى فيه على بعض التجمعات حول المائدة فى الحديقة، كما أن البيت يرمز كذلك لسقوط الانسان فى العصر الحديث، ويمتلأ بالشكاوى النسائية التى تحيله إلى مسرحية من مسرحيات العبث، وعندما يسنفد الحوار بين هؤلاء الرجال والنساء كل تنويع ممكن، يصبح الجدال أشبه بلعبة من ألعاب الكراسى الموسيقية أو مجرد طريقة لاستهلاك الوقت حين يحين موعد الوجبات على هذه الأرض التى من المفترض أن تجلب الارتياح للعقل، ولا يحدث الكثير فى البيت، فالمسرحية تتحاشى الأحداث عن عمد، وتلتقى بالفضاء المسرحى، حيث تقع المصحة فى مكان معزول، ويحاول النزلاء- أو المقيمون - فى ذلك الجو الهادىء التصرف مثل الشخص «الهادىء»، ويسير كل منهم فى« حرية، ولكن من داخل حدود الموسسة بالطبع، ويتحدث كل من النزلاء فى

حرية، لكن الواحد منهم حريص على تفادى المواجهة، وبالنسبة للشخص القادم من خارج المكان، تبدو الموسسة بمثابة المنتجع الصحى، ولكن بالنسبة لهولاء الضيوف الذين يفقدون الأمل فإن هذا هو المنتجع الأخير.

وتعرض البيت إذن طريق مسرحى مسدود، وتبدى الشخصيات عدم الاكتراث بالأحداث التى تقع وتفتقر إلى الحيوية والنشاط، ويستسلم كل منها، ويجلس، ويزفر، وفى نهاية المسرحية، يدلى أحد الشخصيات بملحوظة «أحد الأشياء الغريبة فى هذا المكان بالطبع هو الحجم... لاتقابل نفس الأشخاص على مدار يومين»، ويأخذ فى ملاحظة البيئة المحيطة الجدباء، ويقوم بإحصاء مايوجد «مائدة معدنية، كرسيان من الحديد، ألفان من الناس» صـ١٠٤، وهذا يعنى أن هناك آخرين يعيشون بالمكان، لكن هذه » «الجزيرة الصغيرة» صـ١٠٣، أو هذه المستعمرة البريطانية- التى تضم شخوصًا على هامش الحياة تصلح بالكاد لاقامة الحياة، والمقيم بها لا يتحرك، وكراسى الحديقة تتحرك بالكاد، وبقايا المائدة هى محور تلك الحياة الراكدة، وكما يقول واحد من النزلاء «لاتستطيع القول إن هذا المكان لايشبه البيت» صـ٩٥.

وماذا يشبه المكان إذن؟ بصورة مباشرة فإنه دراسة من الدراسات الطبيعية عن الكمون النفسى، وتوكد كاثلين ومارجورى فى الحال الشكوك التى تراودهما حول مكان ذلك البيت، وتنحو كاثلين بالملائمة على أحذية المؤسسة من جراء الألم الذى يصيبها بالقدمين، «قاموا بإعطائى الأحذية التى تناسبنى بعد أن أخذو الرباط معهم، أعتقد أننى سأقوم بشنق نفسى ، أليس كذلك؟» صـ٤٢، وتخمن كاثلين أن الأحذية الضيقة قد أعطيت لها حتى لاتستطيع الهروب أو الانتحار، وبعد ذلك، تضيف لهارى وجارك «أخذوا الحزام أيضًا، من يعتقدون أننى سأخنقه؟، كان الحزام يقوم بتجميل

شكل الجسم ويجعله متناسقًا بعض الشيء» صـ٧٢-٧٣، وتزود مارجورى المشاهد بعدد من الاشارات نستطيع عن طريقها التحقق مما يدور بخلدنا من تكهنات بشأن هذا البيت، وتأخذ مارجورى فى مقارنة تملك المؤسسة بالمؤسسة الأخيرة التى عاشت فيها : كانت الافكار التقدمية تملأ المكان، فهم يدعونك ترسم على الحائط، وتفعل كل شىء، تذهب هنا وهناك ... ولن أقول لك ماكان يفعله البعض» صـ٤٢.

وبالتدريج، ندرك أنه مثلما كانت مصحة بيتر فايس فى القرن الثامن عشر فى مسرحية مارات/صاد تدور حول عالم مصغر صارخ يعترض مجرى الثورة، فإن مصحة ستورى المتواضعة التى يتم التلميح بشأنها هنا وهناك تدور حول نوع من أنواع الانسحاب الشخصى الذى يشيع فى أوقاتنا، ويفصل خيط رفيع بين السلوك العاقل والسلوك الجنونى، ومن أبرز عناصر المذهب الطبيعى فى المسرحية هو الغموض الذى يحيط بمكان البيت، فمن ناحية يجعل ستورى الأحداث تدور بصورة عادية حتى تكتسب الطابع العام، ومن ناحية أخرى، فإن محاولة تحييد هذا المسلك الجنونى أمر رمزى، بل وأمر أكثر تحديداً أيضًا، ويلاحظ مثل هذا المسلك فى المصحات الحديثة فعلاً[٤٨]، ويتوارى العنصر المسرحى وراء الظلال، ويتضح أن المصحة التى يتصورها ستورى هى مكان يتوسط بين مفهوم بيت للاستجمام وبين مفهوم المصحة العقلية، والمؤسسة ترى بالكاد، حيث يحق للنزلاء حرية عمل ما يشاءون، والاشراف العلاجى غير ملحوظ، وللوهلة الأولى، يشبه المكان فى الحقيقة منتجعات العيون المعدنية أكثر مما يشبه دارا لمرضى العقول.

وتبدأ النساء مقارنة أعراض السلوك غير المستقر لديهن، ويتحدثن فى نبرات باردة غير مبالية، ويقصصن حقائق اليأس الذى يشعرن به، ويبدو الأمر كما لو كانت الواحدة

منهن بمعزل عن العوامل التى تسبب الانهيار، وتتذكر مارجورى نوبة البكاء التى تستغرق فيها بعد مولد إبنتها صـ٤٣-٤٥، وتتذكر كاثلين بدورها نوبة أكثر عنفًا بدأت عندما أصيبت بمرض خطير، وعندما لم ينجح ذلك، وقال الطبيب «لا شيء بك»، وأعيدت للمنزل، فإن كاثلين قامت بتحطيم كل شيء هناك «النوافذ والموقد ... ورغم أنها قد فكرت أن تبقى على التليفزيون.. فد كانت ماتزال تدين بنحو ١٨ شهراً... لكنها عادت وقالت : إما كل شيء أو لاشيء» صـ٤٤.

وبعد الفصل الأول المشهد الثان يتجه المشاهد إلى الإطار الطبيعى الذى تدور فيه المسرحية، وتنجح التلميحات العريضة من جانب السيدتين فى فك بعض الغموض الذى يحيط بالرجلين، ويستبدل الكاتب الأحداث المسرحية ببعض من التخمين يقوم به المشاهدون، والفصل الأول عامة راكد يتطلب مشاركة المشاهد، وهذه المشاركة الذهنية واضحة لغاية خلال ذلك الأول، ويحس المشاهد بالغموض الذى يكتنف هذا المسرح الذى يخلو من الإشارات، وخلال الفصل الأول نرى ونسمع الأصوات والاشارات الصادرة من تلك الأشكال الأربعة التى تتحرك مثل المخبر السرى فى مكان لجريمة غير معروفة، وتثير المسرحية الدهشة لدى المشاهد، فنحن نرى ونسمع أشياء عادية، لكننا نضفى عليها بعض المغزى حين نراها على المسرح، وهكذا ينجح ستورى فى إستخدام ذلك الاطار المسرحي الغامض، حتى يتسع إحساس المشاهد بالزمان وبالمكان وبهوية الدراما، فالأسئلة من طراز أين ومتى ومن التى يجاب علها عادة فى أية مسرحية ذات حدود واضحة (مثل مسرحيات ستورى نفسه، المقاول، الغرفة المتغيرة ، حياة طبقة) كل هذه الأسئلة لايتم الاجابة عليها لمدة طويلة هنا، ويستخدم ستورى هذا الغموض لبحث الامكانات الرمزية الموجودة داخل الطبيعية المفرطة فى تصوير البيت، وبدلاً من أن

يعرض المصحة بطريقة نستطيع بها التعرف عليها، فإننا نرى الأحداث بها فقط، أى أنه بدلاً من دعوة المشاهد لزيارة البيت- بالرغم من الغموض الذى يحيط بالعنوان- فإن ستورى يختار أن يعرض الأمور بالتدريج، عن طريق الفضاء الخالى أو الصمت أثناء المحادثة أساسًا، وتظهر من جراء ذلك بيئة محايدة يتضح أنها الخواء فى النهاية.

وتتخذ هذه الطبيعية صورة رمزية، وتتجمع كل المناظر والأشخاص فى إطار التجريد للفكرة الدرامية التى تدور حول الصراع، وأثناء حديث المرأتين فى الفصل الأول المشهد الثان على سبيل المثال، يذرع هارى وجاك خشبة المسرح جيئة وذهابًا، وبين الحين والآخر، يلقى كل منهما بنظرة على السيدتين، وتعطى هذه العودة المتكررة من جانبهما تأثيراً كوميديا مثيراً للرثاء حيث يقتصر الرجلان فى الغدو والرواح على البقعة المجاورة للمائدة، ويتوجس الواحد منهما من التجوال بعيداً، ويظل على مقربة، يسير بنفس الطريقة الدائرية التى يتحدث بها- مع الآخر، وفى الحال، نرى التعارض فى الملابس والطباع والأحاسيس بين الرجلين وبين السيدتين اللتين تنتميان إلى طبقة من الطبقات الأدنى ، ويتحدث كل من الرجلين فى إقتضاب، لكن السيدتين تأخذان فى الثرثرة، وبينما يحاول الرجلان تجاهل مايشعران به من حزن دفين، فإن السيدتين يجأران بالشكوى، وبينما يتحاشى الرجلان التلميحات وعدم اللياقة فى الحديث، فإن السيدتين تتصفان بالصبيانية، وتعود هذه الاختلافات إلى الاختلاف فى الطبقة أساسًا، وبينما يتمتع كل من هارى وجاك بالطباع القويمة، فإن مسلك كاثلين ومارجورى يتصف بالسوقية، ولايوجد بين هذين الزوجين من الرجال والنساء شيء واحد مشترك.

ومع ذلك، يجمع شيء واحد بين هاري «المتخصص فى تدفئة المنازل» وجاك «بائع المواد المحفوظة» صـ٤٨، وبين كاثلين زوجة «الموظف بأحد المنشآت» الذى يقوم بتنظيف النفايات صـ٧٣، ومارجورى زوجة سائق الأتوبيس، فجميعهم يشعر بالراحه وسط هذا المكان، ووسط هذا المجتمع المنعزل الذى تنمحى فيه الفروق الطبيعية، ويأخذ هارى وجاك فى الحديث مع السيدتين، وأثناء ذلك اللقاء الأول، تدرك كل من تلك الشخصيات المتناقضة أن الشخص الآخر إمتداد لها، ويستمر الحديث حتى وقت الغداء، ونسمع الأقاويل عن النزلاء الآخرين والملاحظات حول نقص بعض الخدمات، ويتحدث هارى عن القوانين التى تحكم المؤسسات: لكل منا بعض نقاط الضعف... ولولاها لما كنا من البشر... وجوهر الصداقة الحقيقية فى رأيى هو إغفال بعض المتاعب البسيطة» صـ٥٧، ويبكى جاك لفترة وجيزة، ثم يتفق الأربعة على اللقاء من جديد بعد الغداء، لأجراء «دردشة قصيرة... ويمر الوقت فى بطأ شديد» صـ٦١، وتتشابك الأيدى ويتجهون للقاء سويًا، وتعنى هذه الحركة نهاية الفصل الأول على مستويات متعددة، فعلى المستوى الطبيعى، تتأكد الرفقة، ويتوقف الحديث حتى يتزامن ذلك مع فترة التوقف لتناول للغداء بالمصحة، وعلى المستوى المجازى تتجمع الشخصيات المتناقضة دراميًا على أرض مشتركة، وعلى الرغم من أن هذه الشخصيات تثير فى الذهن صورة من صور الأنماط الاجتماعية والنفسية المحددة إلا أنها تظل مع ذلك شخصيات مستقلة يتركها الآخرون دون سلوى فى هذا العالم.

ويبدأ الفصل الثانى فى المسرحية بعد تناول الغداء، وينتهى قبل وقت الشاى ويتمشى هذا الفصل أيضًا مع نظام العمل بالمؤسسة، وضرورة الإبقاء على «وقت للفراغ» بين الأنشطة المتنوعة أثناء النهار، ومن جديد تثور المناقشات بين الأصوات

المختلفة، ويتحول المسرح عند ستورى إلى نوع من أنواع الأداء الفردى حيث يبدأ هذا الفصل بالتمثيل الصامت، وطبقًا للتعليمات المسرحية، يبدأ ألفريد- وهو شاب مفتول فى الثلاثين من العمر - تقريبًا- فى التصدى ضد المائدة «كما لو كانت لها حياة خاصة بها » صـ٦٥، وبعد الصراع مع المائدة، يتجه ألفريد للكراسى ويقهرها أيضًا، ويقوم ألفريد بهذه الخوارق بين الحين والآخر فى الفصل الثانى، ثم نعلم بعد ذلك أن ألفريد كان يتمرن على الرسم والديكور صـ٩٠، ثم أصيب قبل مرضه[٤٩] ويراقب النزلاء الآخرون مايفعله هذا المصارع ضعيف العقل:

مارجورى:
اجلس

جاك :
نعم (يجلس)

ألفريد :
هل تريد الشجار؟

جاك :
لا

ألفريد :
أنت !

مارجورى:
لا ، وشكراً

ألفريد :
هل معك ستة بنسات ؟

جاك :
لا

مارجورى:
هل رأيت صاحبك ؟

الفريد :

لا

مارجورى :

لماذا جئت إلى هنا ؟

الفريد :

أريد ماذا ؟

مارجورى :

أعتقد أنه بالبيت، ولايعرف مصدر قوته ، هل تعرف أنت ؟

الفريد :

لا

مارجورى :

أخذوا قطعة من مخه ، أليس كذلك ؟

الفريد :

نعم

مارجورى :

هل تشعر بتحسن

الفريد :

نعم صـ٨٨-٨٩

ومايقوم به ألفريد من أفعال أمر معتاد بين النزلاء، ويعتبر العرض الصامت الذى يقوم به بمثابة مسرحية داخل المسرحية فهى توضح الأنماط اللغوية للآخرين من خلال حركات صامتة، ويحدث التوازن بين الحقيقة والمجاز، فالمقاومة التى تنشب بين ألفريد وتلك الكراسى أمر تلقائى يحدث داخل المصحة ، لكنه أمر يرمز كذلك للمقاومة الداخلية من جانب النزلاء الآخرين، وكما يدخل ألفريد فى صراع مع هذه الكراسى المعدنية، يدخل كل من هارى وجاك وكاثلين ومارجورى فى صراع مع اللغة ، وتتخذ تحركات ألفريد معنى رمزيًا مثل بقية الأحداث فى مسرحية البيت التى تصاغ بطريقة

طبيعية ورمزية معًا، وفى الفصل الثان، يعيد الكاتب ترتيب الشخصيات لاجراء بعض التنويع على موضوع الفصل الأول، ويتحدث كل من كاثلين وهارى، ثم مارجورى وجاك ، وفى تلك الثنائيات، تلمس التعارض بين صراحة النساء وتهرب الرجال، ومثلما تحاول كاثلين التعرف على ماضى جاك ص٦٨-٦٩، عندما يذهبان للتريض قبل وقت الشاىء تجيل مارجورى النظر دون هوادة فى حياة جاك:

جاك :

الحياة... لغز

(يحدق لأعلى وترقبه مارجورى)

مارجورى :

لماذا أنت هنا ؟

جاك :

ماذا ؟

مارجورى :

هنا فى هذا المكان

جاك :

بعض ...

مارجورى :

امرأة ؟

جاك :

امرأة ؟

مارجورى :

فى الشارع

جاك :

حقيقة

(ينظر حوله)

مارجورى :

تعال ،لماذا أنت هنا ؟

جاك :

بمحض إختيارى أؤكد لك

مارجورى :

زوجتك تريد إبعادك

جاك :

لا لا لا ، لحظة ... أحتاج ... أعتقد أنه ربما

ويسر جاك أنه سوف يذهب للبيت غداً ، لكنه يتفق مع كاثلين أن ذلك لايستحق عناء المحاولة، صـ٨٦، فالبيت هنا يشبه العالم الأوسع بالخارج، ويؤلف النزلاء الأربعة فى الفصل الثان رباعى جديد مثل الفصل الأول، ويأخذ الرجلان فى البحث عن السحب فى السماء كما يحدث فى الفصل الأول ويبدآن فى البكاء فى صمت، وعندما تسرع كاثلين ومارجورى لتناول الشاى، يبقى هارى وجاك بمفردهما على خشبة المسرح.

وتكتمل صورة توقف الحياة داخل المصحة، وتنتهى الأشياء كما بدأت على وجه التقريب، ويقوم الفصل الثانى - مثل الفصل الأول - بتسجيل وقائع الأنشطة اليومية للمرضى الأربعة، وبعد الغداء، تبدأ لعبة الكراسى الموسيقية بين هارى وجاك، وتشغل كاثلين ومارجورى نفسيهما بالروتين المعتاد ، وهو الحديث عن الأعمال غير المحتشمة التى قامت بها كل منهما ، وبعد ذلك ، يلعب هارى وجاك لعبة تداعى الألفاظ، وتبدأ اللعبة بعبارة «إمبراطورية لم ير أحد مثلها » ثم تتطرق اللعبة إلى البنسلين وإلى داروين ونيوتن وميلتون وسير والتر رالى ، وتنتهى بالإشارة إلى هذه « الجزيرة الصغيرة »،وإلى غروب الشمس صـ١٠٢-١٠٣ ، ويتضح تمامًا أن مصحة ستورى تحافظ بالكاد على هؤلاء الأحياء فى حضارة معينة من داخل قوقعة تلك المؤسسة»، وكما

يضع أحد القائمين الأمر فإن "لم يستطع الإنسان الاستمتاع بالحياة فما الداعى إلى العيش أساسًا ؟ ولايستطيع الإنسان قضاء كل حياته داخل قوقعة صـ٥٨.

ويلقى ستورى بعض الضوء على الأسلوب الطبيعى فى مسرحية البيت فى مقابلة نشرت معه فى مجلة لايف، ويقول إن «هناك مشاهد تقترب من الدراما لكنها لا تكتمل... ويدعو الممثلون المشاهدين إلى الدخول فى المسرحية دون إصرار كبير على ذلك» [(٥٠)]، وينتهى الفصل الثانى بإعلان الحداد على الامبراطورية البريطانية، ويقوم هارى وجاك بدعوتنا - دون إصرار أيضًا- إلى الدخول فى القوقعة التى يعيشان داخلها ، وهى تلك المؤسسة العامة التى يشبه العالم بها العالم الذى نحيا فيه، وتوضح الكلمات فى الفصل الثان العالم المصغر داخل البيت،د ويتضح أن الألعاب التى تمارس ما هى إلا أصوات واضحة وسط كل تلك الوحشة، ولاتوجد فى البيت سوى المقابلات عن طريق الصدفة، وألعاب الورق، والمحادثات، ولاتتفق الدراما الديالكتيكية بالمرة مع واقع الأمور حيث تنضب الحياة داخل هذا الملجأ، وتتضاءل قيمة المواقف والخلافات- المغازلة أو النقاش أو المحاولات مثلا - لدرجة لا يصبح فيها لأى موضوع من الموضوعات أدنى أهمية.

ويستمر الزمن باعتباره العدو الحقيقى وفى الفصل الأول، يلاحظ هارى فى هذا الصدد كمية التراب التى تتجمع فى فترة زمنية قصيرة» صـ٢٠، ويتحدث جاك عن سد الفراغ فى جدول المصحة حيث «يعمل الانسان، ويمعن النظر فيمن حوله،ويقابل الناس، لكن يحدث القليل جداً من التواصل» صـ٢٢، وتثير كل من هاتين الملحوظتين الانتباه إلى الطريق المسدود بالمسرحية، وفى الفصل الثان، يسترعى جاك الانتباه من جديد إلى الفترة الزمنية التى يلزم أن تسد : أحد مزايا تأخير الغداء بالطبع هى أن

ذلك يترك وقتًا أقصر حتى وقت تقديم الشاى» صـ٨٣، ويقاس الزمن فى هذه المسرحية بالفترات التى تنقضى ببن الوجبات، كما يحدث فى المصحات عادة وينتهى الفصل الأول كما نلمس فى هدوء، وفق جدول الحياة بالمصحة، ولاتوجد لحظة من لحظات الذروة أو تغيير ملحوظ، وينتهى الفصل الثانى كذلك فى هدوء، ويقف كل من هارى وجاك متباعدين على جانبى المسرح المهجور، ويلف الصمت والجهد كلاً منهما ، ويأخذان فى التحديق فى العدم، ويصور هذا التابلوه الأخير فى المسرحية حالة التدهور العقلى، وحالة اليأس الانسانى معًا ، ويأخذ ستورى بطريقة طبيعية دقيقة فى قياس طبيعة الجنون وسط كل تلك الجرعات المهدئة التى تقدمها دور الرعاية فى العصر الحديث.

وعلى العكس من مسرحية بيتر فايس مارات/صاد التى يكثر فيها الهرج والمرج، فإن البيت تتسلل فى هدوء إلى داخل اللاشعور ولاتهاجمه، وتأخذ المسرحية المشاهد بعيداً إلى بقعة مبهمة بالخارج تمثل المصحة والحالة الراهنة، وندرك أن الشخصيتين مشتتين الفكر على المسرح وجوه مألوفة تحاول إنقاذ مايمكن إنقاذه، وأثناء المسرحية، يخالف المظهر المحايد الذى يظهر عليه الناس والمكانة التى يشغلونها بالمجتمع مبادىء المذهب الطبيعى، وما يبدو فى الظاهر على أنه تبادل عادى للآراء يتحول فى النهاية إلى أعراض تدعو إلى القلق، ويتناقص الصراع الدرامى، ويصل إلى أدنى شكل، ويقتصر على الحياة ضد الزمن المميت، ويتم التركيز على هذا الصراع الكونى من داخل دار للاستجمام، أى داخل مؤسسة من الموسسات الشاملة المعاصرة التى يرى جوفمان فيها الاحساس بالزمن المميت شديد الوطأة، وفى هذا البحر الميت، تبقى بعض الحركة التى تجتذب الأنظار على عدد من الجزر الصغيرة [(٥١)] ، وفى الحقيقة، تقوم جميع الرموز عند ستورى على أسس من أسس المذهب الطبيعى.

وندرك أخيراً أن المسرحية تتلاعب بالمشاهد، وكما يحدث فى مشاهد العلاج النفسى فى مسرحية مارات/صاد أو مشاهد المجتمع العلمى فى مسرحية علماء الطبيعة فإن الجنون فى مسرحية البيت حقيقى ومؤكد، ويقتطف برنارد بيكرمان المصطلحات التى تقدمها سوزان لانجر حول النشاط المسرحى حتى يوضح هذه النقطة :

ماينجح الفنان فى خلقه – طبقًا لسوزان لانجر – هو صورة لشىء موجود يتصوره الفنان مجرداً من طبيعته المادية ، وعن طريق مجهودات الفنان تكتسب المادة الخام مظهراً جديداً، وتظهر صورة لشىء حقيقى جديد ويتسع هذا الشىء حتى يشمل الأنشطة، فمركز الوجود هو المظهر، وكما توضح الآنسة لانجر فإن مصطلح الصورة لايقتصر على المظهر المرئى بل ينطبق أيضًا على كل أشكال الابداع بغض النظر عن الحاسة المستخدمة، وهكذا، فإن أعمال الساحر تتصف بالحقيقة، فهو يخلق الوهم بأنه يفعل شيئًا معينًا مع أنه يفعل شيئًا آخر، لكن لاعب الأكروبات مثلاً يفعل فى الواقع مايظهر أنه يفعله [٥٢]

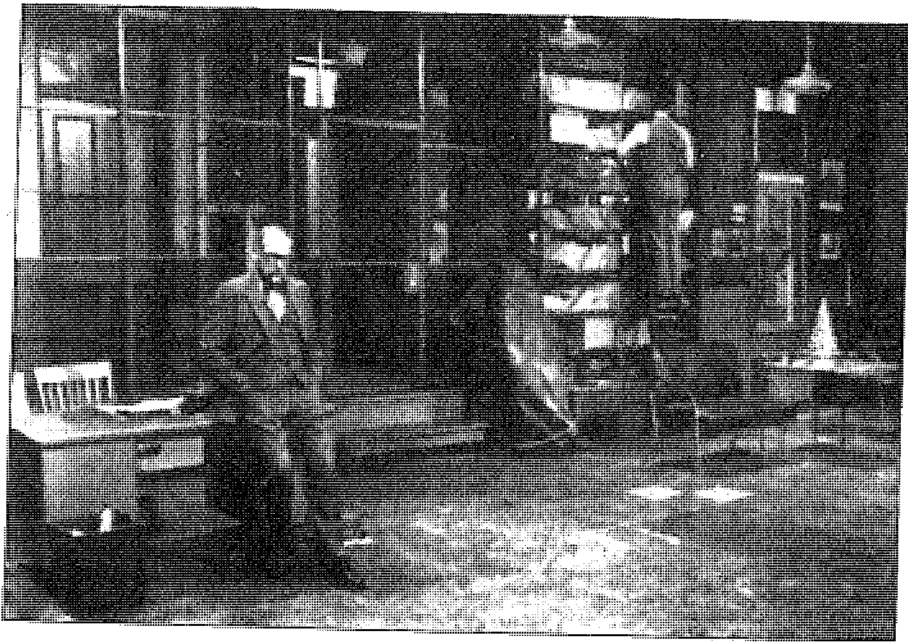
وفى تلك المسرحيات، يتم الكشف عن الجنون دون هوادة باعتباره الأسطورة الأساسية فى هذا العصر الرومانسى الجديد، وكما تذكر سوزان سونتاج فى دراستها عن الدرن فى القرن التاسع عشر : «يظل الجنون فى القرن العشرين هو المرض الذى ينفر منه الجميع، والذى يعود إلى الحساسية المفرطة، وإلى المشاعر الروحية وإلى عدم القبول لما يدور، وتشير سونتاج إلى التشابه القائم بين الدرن وبين الجنون:

فى كل من المرضين يحجز المريض فى المستشفى، ويرسل المريض إلى المصحة (وهى الكلمة الشائعة عن عيادة الدرن والتعبير المجازى المتداول عن مستشفى الأمراض العقلية) وعندما يبتعد المريض، فإنه يدخل إلى عالم مزدوج له القواعد الخاصة به، والجنون مثل الدرن يتعلق بالنفس، ويمتد المعنى المجازى لهذه المرحلة النفسية حتى يشمل الفكرة الرومانسية المتعلقة بالرحيل، ولكى يتم الشفاء، يلزم أن يحيد المريض عن الروتين اليومى الذى يسير عليه... والجنون - دون الدرن - هو وسيلة الأسطورة العلمانية حتى يحدث الارتقاء داخل النفس، فالفكرة الرومانسية الشائعة هى أن المرض يزيد من رهافة الحس، وكان المريضالمرض المعتاد هو الدرن من قبل ولكنه حاليًا الجنون الذى يسود الاعتقاد بأنه يؤدى إلى الشعور بمزيد من التنوير[٥٣].

ويعالج موضوع الجنون فى الواقع بطريقة رومانسية فى مارات/صاد، وفى علماء الطبيعة وفى البيت، ويتضح مجاز الانهيار فى المسرحيات الثلاث طوال الوقت، ويستخدم كل منها «الأسطورة العلمانية حتى يحدث الارتقاء داخل النفس» وتدور الأحداث داخل المصحة التى تعكس مايدور فى الحياة بالخارج، ويتم التخلص من الكليشهات الرومانسية مع ذلك، فلا شىء مقدس فى مسرحيات الطريق المسدود التى لاتتصف بالعاطفية، بل هى مسرحيات قاسية تعرض قدرة المصحة على إنتزاع الروح الانسانية، وعلى إعادة التأهيل، وتعرض أيضًا قدرة الكاتب على إعادة ترتيب الأوضاع داخل الموسسات الاجتماعية، وتطغى النظرة الساحرة الموحشة التى تتعلق بطبيعة هذا العالم الذى يتوفر به مكان لكل إنسان داخل دار من دور المجانين ، سواء

كانت هذه الدار هى وكر الثعابين فى القرن الثامن عشر أو البنيان فى العصر الذرى أو منتجع الاستجمام فى الزمن الحالى.

ويتناول الكاتب مؤسسات علاج الجنون بشعرية خالصة، كما يتناول أسطورة الخلاص الفردى والرحلة النفسية، وبعد التحرر من هذه الأكاذيب يعود المشاهد إلى المنزل، وترن فى أذنيه كلمات مدام إيرما التى تصف الماخور الذى يعج بالأوهام فى مسرحية جينيه الشرفة، وبعد أن تتصاعد التخيلات حول الارتقاء والسمو داخل هذا الماخور، تدعو مدام إيرما المشاهد إلى العودة للمنزل، وهناك، فإن «كل شىء - بالتأكيد- أكثر زيفًا مما عليه الحال هنا» [٥٤]، وتختفى النفس مع الخداع وراء هذا القناع حتى لو ظل الانسان بمفرده ينظر فى المرآة، وتبقى الأمور فى مسرحيات الطريق المسدود على النحو الذى يشير إليه ر.د.لانج فى **العقد** «لابد أن هناك ما يوجعنى لأنى لا أشعر بشىء يوجعنى» [٥٥]، وتنقلب مسرحيات الطريق المسدود التى تدور داخل المصحة - خاصة مسرحية البيت - إلى الداخل، وتجتذب المشاهد إلى حالة عقلية مراوغة جديدة وهى حالة الهدوء والصفاء النفسى التى لانستطيع الركون إليها أكثر من ذلك .



بنتر : المنزل الساخن



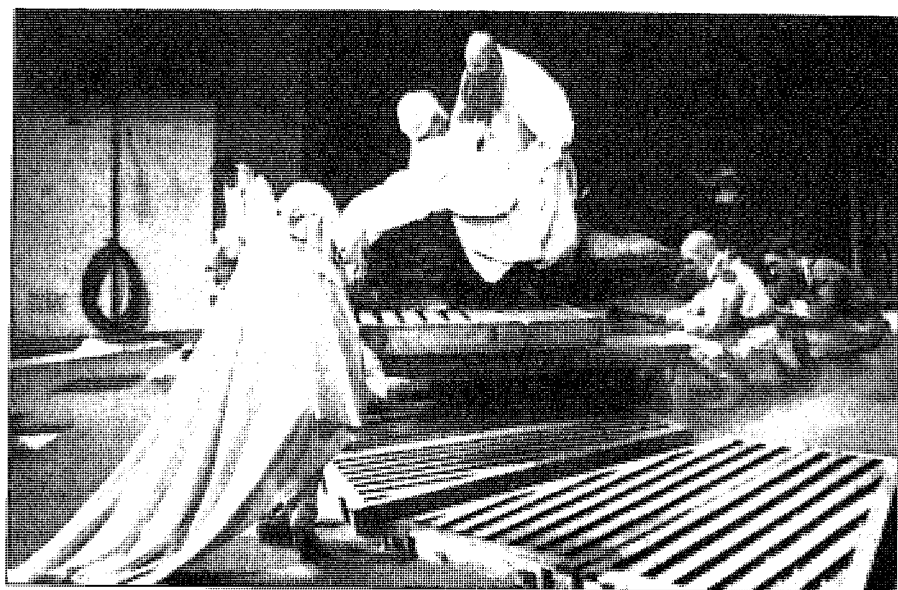
نيكولز : التأمين الصحى



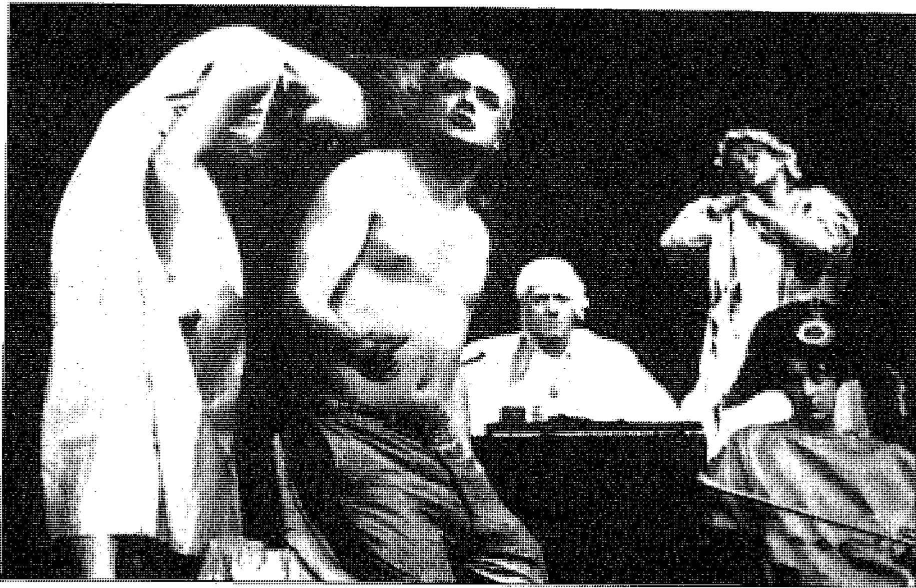
آردن : المرفأ السعيد



كوبيت : الأجنحة



فايس : مارات / صاد



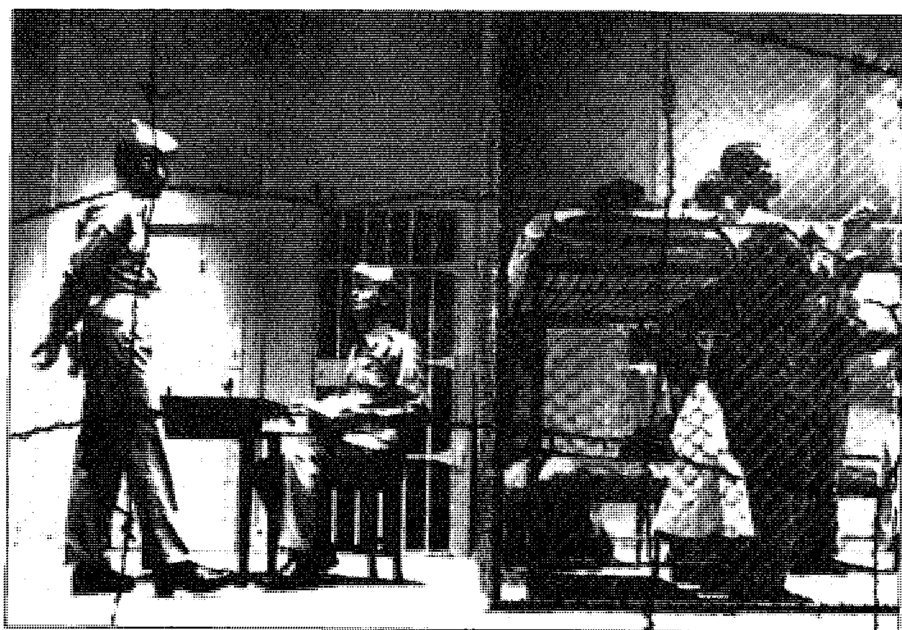
فايس : مارات / صاد



دورنيمات : علماء الطبيعة



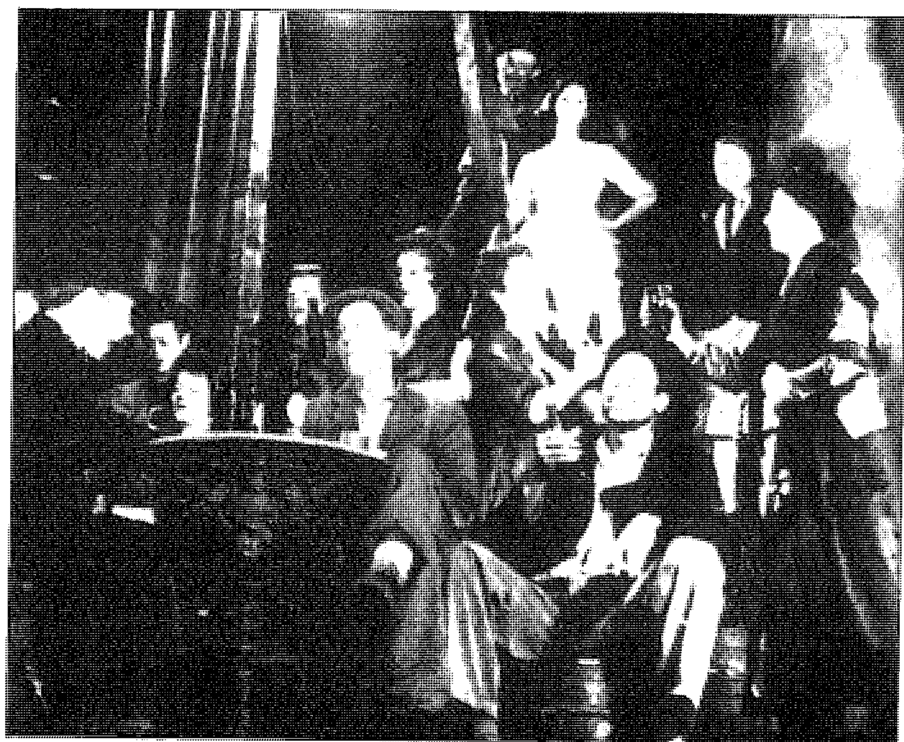
ستورى : البيت



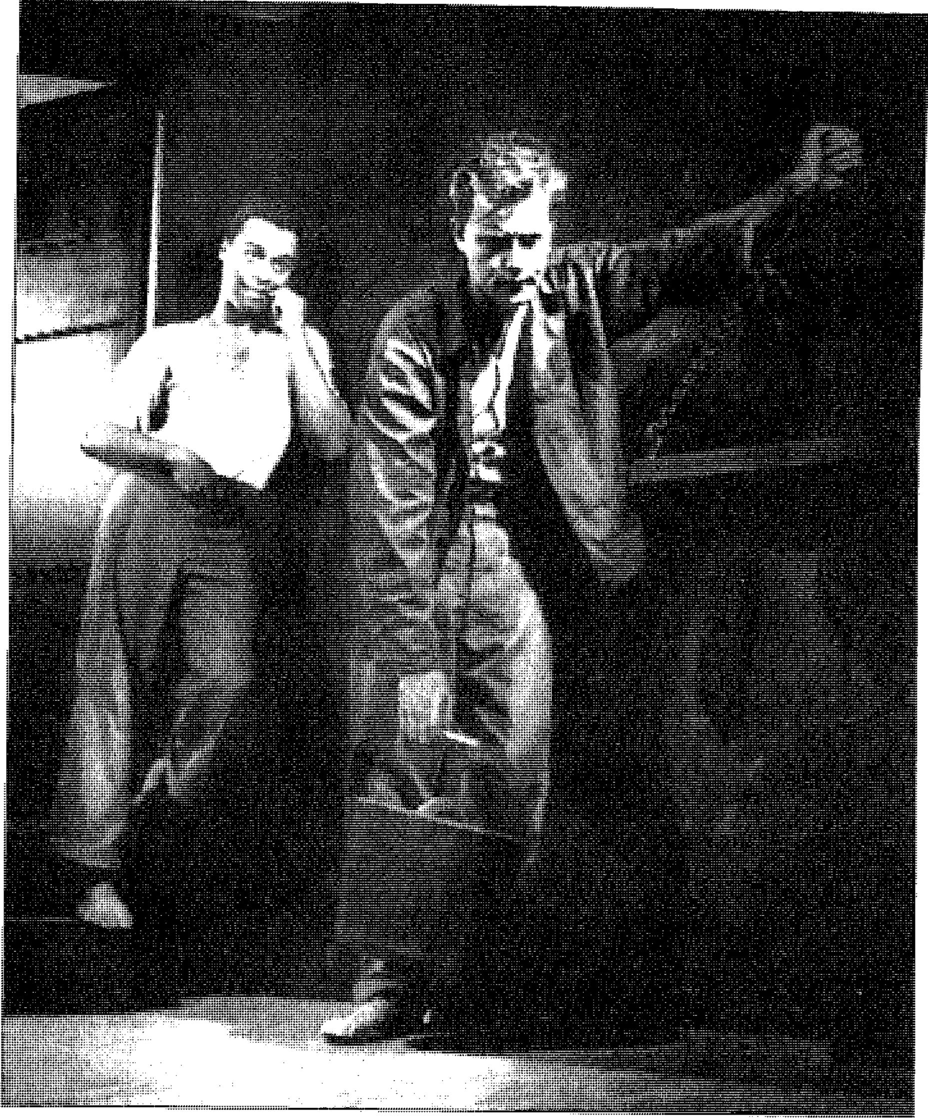
براون : السفينة الشراعية



بيهان : الغريب



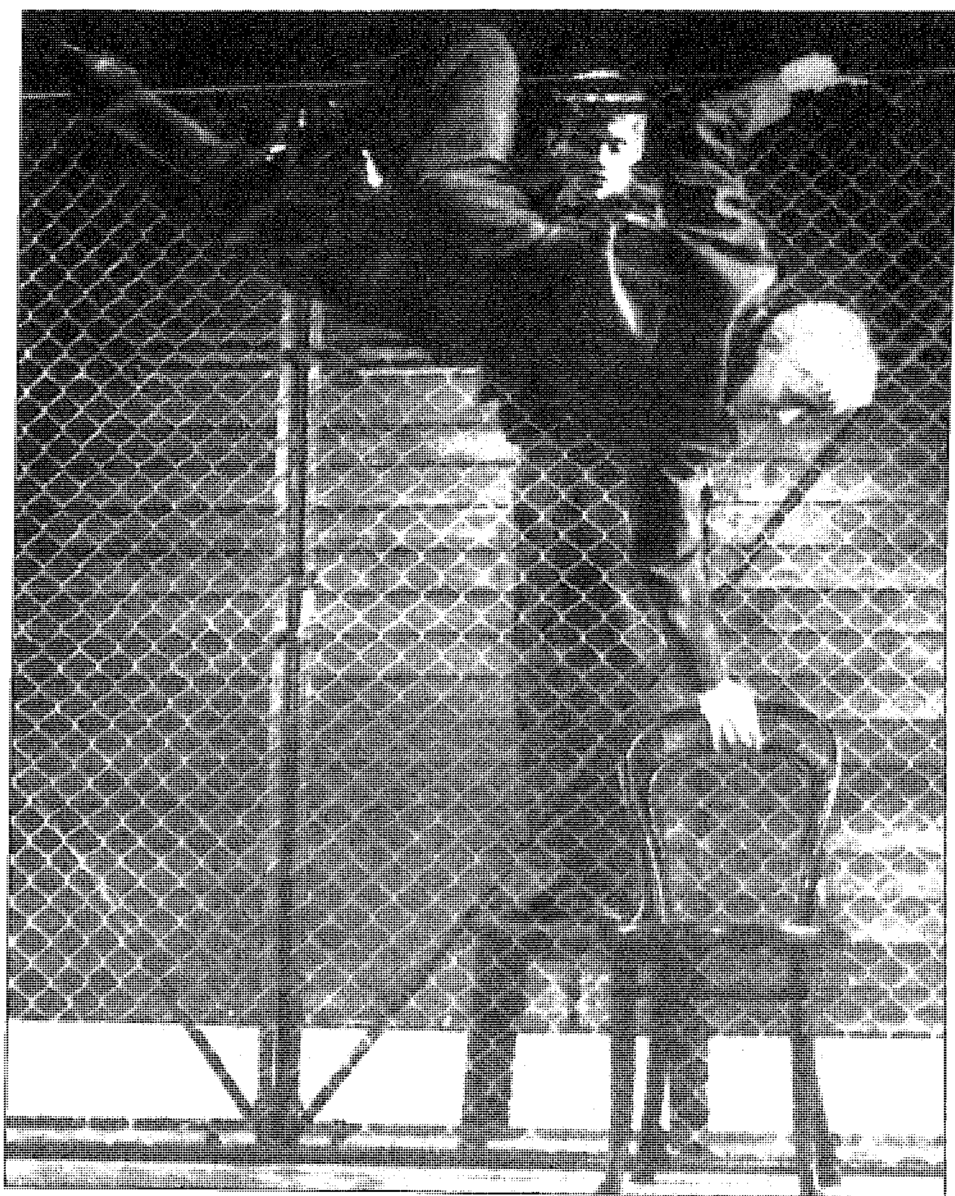
بيهان : الرهينة



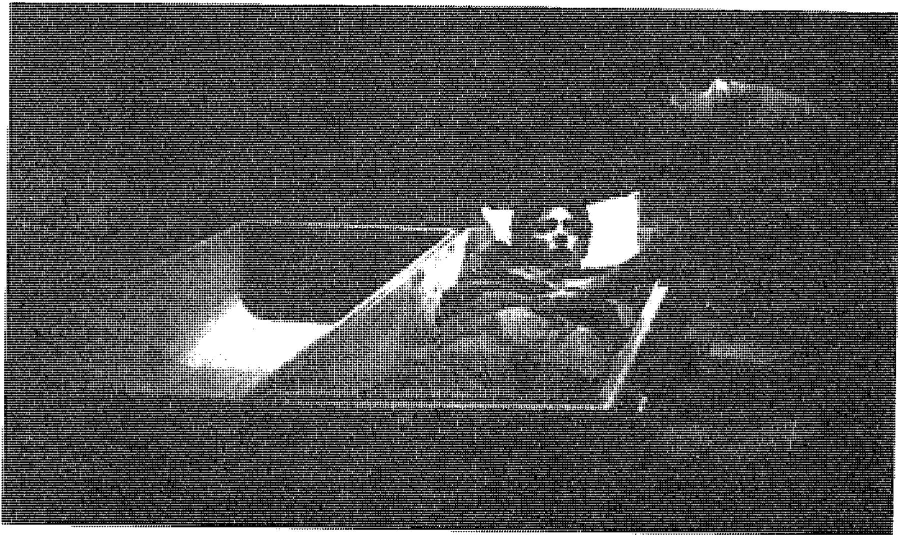
جينيه : فى انتظار الموت



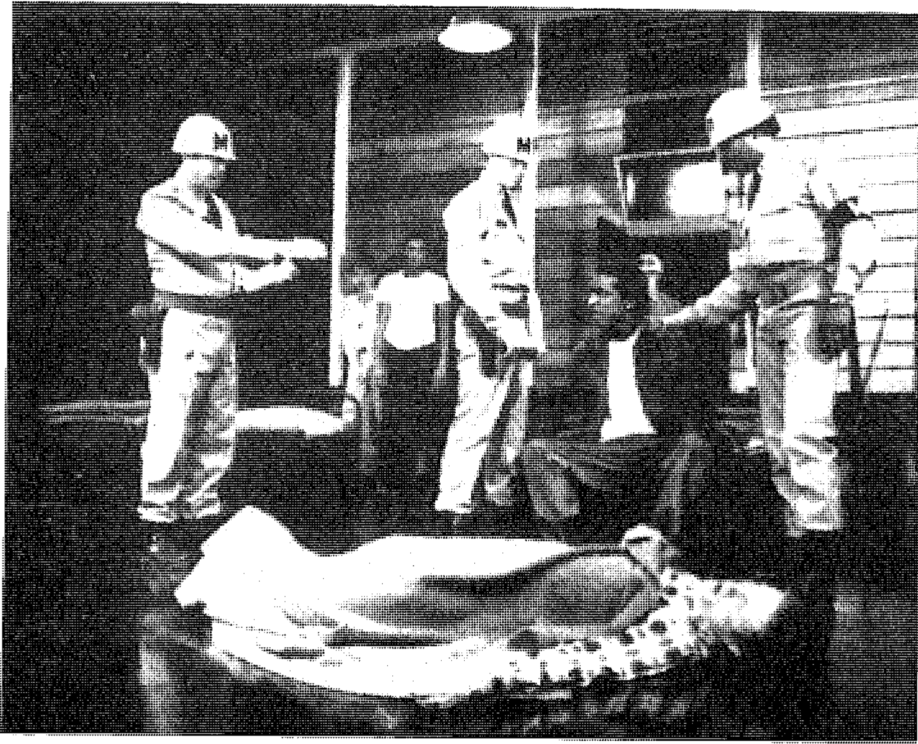
ويسكر : بطاطس شيبس مع كل شيء



ويسكر : بطاطس شيبس مع كل شيء



رابى : التدريب الأساسى لبافلو هاميل



الراية



بيكيت : نهاية اللعبة

الفصل الرابع

خلف القضبان

كينيث هـ. براون : السفينة الشراعية

برندان بيهان : الغريب

(بيهان : الرهينة)

جين جينيه : فى انتظار الموت

ذهب سوخوف إلى النوم وهو يشعر بالرضا تمامًا فقد حالفه الكثير من الحظ فى ذلك اليوم، ولم يوضع فى الزنزانة ولم ترسل مجموعته للمستعمرة كما أنه شرب زجاجة من الكاشا فى العشاء بعد أن تدبر قائد الفرقة أمر توزيع الحصص بصورة طيبة، وكذلك ام ببناء حائط، واستمتع بذلك ، ونال أيضًا بعض الحظوة عند تيزار ذلك المساء واشترى التبغ ولم يسقط مريضًا ، وتغلب على الأمر .

يوم دون سحابة سوداء، يوم يكاد يكون سعيداً بأكمله

ألكسندر سولزينشتين : « يوم فى حياة إيفان دينسوفيتش»

تزداد هذه السلسلة من الانتصارات الصغيرة فى «يوم فى حياة إيفان دينسوفيتش» وتظهر القدرة السلبية اللازمة للبقاء على قيد الحياة فى معسكر السجناء، وينتهى يوم سوخوف، وهو يشعر بالرضا داخل ذلك المكان الذى يقفز به «ثلاثة آلاف وستمائة وثلاث وخمسين يومًا... وذلك منذ أن تبدأ أصوات السكك الحديدية وحتى نهاية تلك الأصوات»[1] ، ويجد سوخوف الحرية داخله، وتتحول المكاسب الصغيرة إلى أمور كبيرة بالنسبة له، وتجنب العقاب هو المكافأة الكبرى التى ينالها، والحقيقة أن تناول الكتاب لمتاعب السجناء (وهو موضوع رواية سوليزنشتين) أمر شائع ومتكرر، على المسرح وفى عالم القصص، تظل الحياة وراء القضبان موضوعا مطروقًا، كوسيلة للإصلاح الاجتماعى أو للهروب الحالم، وقد ظهرت مسرحية السفينة الشراعية من تأليف كينيث هـ. براون عام ١٩٦٣، ومسرحية الغريب لبرندان بيهان عام ١٩٥٦ .من إخراج جوان ليتلوود) ومسرحية جين جينيه فى انتظار الموت عام ١٩٤٩.

وجميع المسرحيات تتعلق بالسجن ، وترتقى فوق المستوى الرومانسى والميلودرامى والواقعى، فالهدف هو الاصلاح، ويعاد بناء السجن فى كل المسرحيات الثلاثة على المسرح، ويتحول هذا الاطار إلى نموذج من النماذج الاجتماعية وإلى وثيقة من الوثائق الثورية، وتوضح هذه المسرحيات من مسرحيات الطريق المسدود كيف يقوم السجن بتحطيم حواجز النفس داخل تلك الموسسة الشاملة، فيشير براون فى السفينة الشراعية إلى الارهاب الذى يحدث ويجمع بيهان فى الغريب بين الموسيقى وبين السخرية من توقيع عقوبة الشنق، ونرى الحب والقسوة فى مسرحية فى إنتظار الموت عند جينيه .

ولكل من براون وبيهان وجينيه خبرة مباشرة بالمعاناة التى يمر بها السجناء، ويربط كل منهم هذه الخبرة بكتابة الدراما [2] ، ويعتنى كل منهم بتوضيح المكان والزمن

وبإبراز الحركات والأصوات التى تنم عن الحرية، فالمسرح المعاصر يقوم بالهجوم على السجن أى على ذلك الطريق المسدود الصارخ والمتوحش.

السفينة الشراعية

مسرحية كينيث هـ.براون السفينة الشراعية عمل أساسي من أعمال الدراما التسجيلية المعاصرة، وقد قامت جوديث مالينا بإخراجها لأول مرة فى المسرح الحى فى مايو سنة ١٩٦٣، وتعيد المسرحية بالتفصيل بناء الأحداث فى يوم عادى من أيام السجن داخل إحدى القواعد البحرية فى الشرق الأقصى، ومثل مسرحية بيتر فايس مارات/صاد، فإن مسرحية براون وثيقة الصلة بالنسخة السينمائية المأخوذة عنها، [٣] ويتصف الاطار الذى تدور فيه المسرحية بالجدب وقلة الموارد وتتألف المسرحية من ستة مشاهد توزع على فصلين إثنين، وتغطى المشاهد أنشطة يوم بأكمله، وذلك منذ الفجر وحتى وقت النوم، ويبلغ العدد عشرة سجناء وطبقًا للتعليمات المسرحية فإن كل منهم يمثل جزءًا من أجزاء المجتمع الأمريكى» [٤]، ويسير هولاء السجناء فى إذلال وراء الزسلاك الشائكة، ويفرض النظام عليهم بطريقة غير إنسانية، ويلعب السجن والحراس الثلاثة- وهى شخصيات مألوفة- لعبة القط والفأر مع السجناء، ومن الممكن أن يتسبب الخرق البسيط لأية قاعدة فى كارثة، وتنهال الضربات عقب كل خطوة خاطئة، فلا مجال للمحافظة على الكرامة، ويلزم أن يظل السجين منتبهًا على الدوام.

وتدور المسرحية فى سجن أحد القواعد البحرية، وتلفت الانتباه إلى مؤسسة شاملة تقع داخل مؤسسة شاملة أخرى، فالنزيل من رجال البحرية الأمريكية، وهو من السجناء أيضًا ،والسجين مزدوج الشخصيه نتيجة للبيئة التى يعيش فيها، وما أن يصدر الحكم حتى تسقط الرتبة التى يحملها النزيل، ويعطى فقط أحد الأرقام حتى يتميز عن بقية السجناء، ولابد أن يتحمل النزيل أقصى درجات التحكم، فالسجن والبحرية إثنان من المؤسسات الأمريكية الرهيبة التى تنتزع الاسم من الرعايا الذين يرزحون تحت وطأتهما،

ويقوم السجن بسلب الممتلكات الخاصة وحق الأقامة خارج المؤسسة، وحق تقرير المصير، وتهدف التجربة إلى تغيير الاحساس بالذات حتى يتفق ذلك مع أسلوب معين من الأساليب العسكرية، وعندما يتداخل كل من هذين الاطارين تذوب أية فروق إيديولوچية بينهما، وتصبح السجون العسكرية أشد المؤسسات إثارة للرعب، ويلزم للسجين- وهو من رجال البحرية- أن يدعم بصورة نظرية على الأقل جهود الذين يقومون بإنتهاك حريته، وعلى العكس من نظيره المدنى، يلزم له أن «يأخذ العقاب الذى يحل به مأخذ الجد»، ومن داخل السفينة الشراعية يعطى براون تصوراته، وهذا النموذج من نماذج إنكار الهوية يتفق فى خطورته وقوته مع مثيله داخل الحياة الواقعية.

وتمتلىء مسرحية السفينة الشراعية بالوقائع والانشطة ، لكنها تظل دون حبكة فى الأساس، وكما يحدث فى مارات/صاد تستمد القوة العاطفية فى المسرحية من تنظيم المخرج لما يدور فى الكواليس من أعمال روتينية يقوم بها النزلاء فى الفضاء المكشوف، وتعتمل المشاعر فى نفس المشاهد عندما تتعرض المسرحية لهذا المجتمع الخفى داخل تلك الدراما التسجيلية المبتكرة، وتذهب المسرحية التى ما هو أبعد من فيلم مارات/صاد ·الذى يضع القضبان بين عدسة الكاميرا وبين الأحداث لاثارة الاحساس بالخطر)، ويتم إعتراض مجرى الأحداث فى السفينة الشراعية عن طريق مانع حقيقى ماثل للعيان فتحيط الأسلاك الشائكة بكل المبنى، وهنا ، كما فى مارات/صاد ، يعطى الفضاء الطبيعى الفرصة لمناقشة عدد من الأمور الرمزية، وكما تقول جوديث مالينا فى معرض ملاحظاتها عن إخراج السفينة الشراعية:

الخطوات العسكرية طقس من الطقوس الجميلة التى تصبح غير كريهة لأنها تمثل الخطوات نحو حقول الموت فى المعركة، ولأنها تمثل فقدان الشخصية بعد صب الحياة فى هذا القالب الجامد وتزيد رتابة الخطوات من حدة الحواس ومن الاحساس بالحركة الرتيبة وسط رفاق الإنسان صـ٩٧.

ولاتنتهى تلك الخطوات والتدريبات والتمرينات فى إخراج مالينا ، ويستمر الإحساس بالرتابة الجماعية وسط كل هذا الكنس والمسح فى أرضية المكان، وتتحول الاعمال الروتينية إلى نوع من أنواع المراسم، وتستولى السفينة الشراعية على اللب بما تحويه من مشاهد تدور حول ذلك الجمال الذى يتمثل فى الانصياع للنظام السائد.

ويهدف المسرح الحى من عرض السفية الشراعية إلى الكشف عن نقطة الضعف فى ذلك الجمال الظاهرى داخل النظام، أى وحشية البنيان، وكما تذكر مالينا ، «فإن العنف هو أكثر الأمور قتامة، ويساعد إلقاء الضوء عليه على مواجهة أبعاد البنيان والوصول إلى حجر الزاوية فيه، حتى نعرف الأسس التى يستند عليها ، ثم بعد ذلك، نستطيع إقتحامه، وفتح أبواب السجون» صـ١٠٦-١٠٧ ، فالمسرحية إذن مسرحية فكريه تتحدث فى أسى عن إذلال الروح على يد قوة غاشمة، وقد إجتذبت المسرحية مالينا بسبب الإمكانات الثورية الكامنة فيها ، أما جوليان بيك، فإنه يرى أن المسرحية بمثابة الاعلان الثورى، ويذكر فى المقدمة التى يكتبها فى النص المكتوب من المسرحية داخل المسرح الحى أن :

السفينة الشراعية تمثل مسرح القسوة الذى يقوم بتكثيف الإخراج، وتتفق مع تاريخ المسرح الحى الذى لايمكن البقاء بعيداً عنه، فهذا المسرح مسرح حقيقى يمثل أمام المشاهد ويتحدى مشاعره ولابد أن يشغله، وأن يضع أمامه الأسلاك الشائكوأن يضع الحواجز بين الناس حتى يحس الجميع بالام هذا الانفصال، وتتولد الرغبة فى تقويم دعائم هذا البنيان، وإقتحام تلك الحواجز وتحقق الاتصال من جديد صـ٣٤.

ويرى المشاهد من خلال هذا السور المدبب من الأسلاك الشائكة كيفية عمل النظام وتثور مشاعر الخوف والإشفاق، وفى نفس الوقت، تعطى السفينة الشراعية صورة عما يجرى فى عالم السجون، وتستحثنا على تدمير حوائط هذا العالم، والمسرحية تدعو للثورة وتمثل الأسلاك الشائكة فيها الفارق بين الفعل والمعنى، وكما يرى بيك فإن «الخطأ الذى يقع فيه آرتو هو التفكير فى خلق الفزع عن طريق الخيال بينما يكتشف براون أن الفزع ليس ما نتخيله فقط بل هو مانراه ماثلاً للعيان بالفعل» صـ٣٥، والسفينة الشراعية- فى الحقيقة- نموذج واقعى وصورة وحشية، ويصور المسرح ذلك بدقة، ويقع الهجوم علي الحواس، وتظهر النواحى الجمالية فى كل النواحى بالمسرحية، وحتى الأسلاك الشائكة، فإنها تلفت الانتباه باعتبارها وسيلة، طبيعية إستفزازية مزعجة، وبدلاً من الحائط الرابع المريح، ونرى هذا الحاجز، ويذكرنا ذلك القفص بحقيقة مايمثله، ورغم أن المكان وراء السلك الشائك مكان نظيف حسن الاضاءة إلا أن الأسلاك تحجب عن المشاهد المراسم السرية التى تتخذ ويتجسد من جديد قول آرتو «إنه فى حالة التدهور الحالية، تتسلل الميتافيزيقا من خلال مسام الجلد إلى الذهن»[٥]، ويتصف هذا التعبير المجازى عن الحالة الجسمية فى مثل تلك الأحوال بالدقة الشديدة.

وتوضح الاضاءة بالمسرحية باطن البنيان على أكثر من مستوى، فالمسرحية تبدأ فى إظلام تام، ثم يتركز الضوء الخافت على إثنين من الحراس: تبرمان الرجل الأسود القادم من نيويورك، وجراس الحارس القصير الممتلىء القادم من وسط الغرب، ويأخذ الحارسان فى الهمس والابتسام، حيث لايسترخى الحراس عادة سوى تحت هذا الضوء الخافت فى الصباح الباكر قبل أن يبدأ روتين اليوم، ونحن نلمحهما قبل أن يبدءا أعمالهما اليومية ويتولد الانطباع بالتهديد من جراء ذلك الحاجز غير الطبيعى المقام بين المشاهد وبين المسرح، ثم يستعبد المشاهد الشعور بالاطمئنان عندما تبدأ المسرحية الحقة، ويتضح أن الحراس عند براون لا يخلون من الروح الانسانية، فهم أناس يستعدون للقيام بمهام واجباتهم، ورغم أنهم يرتدون الزى العسكرى إلا أنهم يأخذون فى الابتسام وفى الهمس عند وقت الفجر، وأخيراً، تكتسب هذه السمات الواقعية لونًا يدعو إلى التوجس، وبعد عدد من الخطوات، يفتح تبرمان الباب المؤدى للفناء الداخلى، ويدخل إلى عنبر النوم، ويقوم بإيقاظ أحد السجناء بضربة بالعصا على الرأس، وطبقًا للتعليمات المسرحية، فإن هذا مانراه فقط، ويتبع الضوء الخافت تبرمان صـ٤٩، وتحت جنح الظلام، يهاجم تبرمان الوافد الجديد الذى يحمل رقم ٢ ، ويعمل على إذلاله، وعندما يحين الوقت لايقاظ بقية المقيمين، يدير جراس المفتاح على الحائط، ويغمر الضوء المسرح فجأة، وهو ضوء كهربى أبيض لامع، ويلقى تبرمان زجاجة تحدث دويًا عاليًا وسط المبنى الداخلى صـ٥٠، ويجفل المشاه مثل الوافد الجديد بسبب الضوء اللامع والصوت العالى، وينهال براون على المشاهد فى تلك اللحظات الافتاحية البسيطة بعدد من التفضيلات الطبيعية التى تلقى الضوء على الطبيعة القاسية داخل ذلك البنيان.

وتتداخل الصور الطبيعية مع الرموز عند عرض هذا التفاعل بين الحراس والنزلاء، وتتحرك الأحداث فى السفينة الشراعية من الحراس إلى النزلاء، ومن النزلاء إلى الحراس، وتسجل أحداث اليوم بموضوعية، فالمسرحية وثيقة إجتماعية تتعلق بتلك اللعبة الخاصة بتقييد الحرية، ويتزايد وقع الأمر هنا بفعل اللوائح العسكرية، وهذه اللعبة حول حبس الحرية تثير عدداً من المشكلات الاستراتيچية الفريدة أمام اللاعبين، فكما يوضح جوفمان فى «التفاعل الاستراتيچى»، فإن المشكلة التى تواجه السجين هى «عدم الثقة المتبادلة»، فمجموعة من اللاعبين - وهم الحراس - ليس لديهم مايخسرونه بالمرة، والمجموعة الثانية من اللاعبين - وهم النزلاء- لايستطيعون الفوز، وذلك هو محور الأمر، وعلام يدور اللعب من الأساس؟ ويبدو أن السجين يلعب هذه اللعبة لتفادى العقاب، فهو يعيش وسط «نظام تتحكم فيه السلطة» يحدد البدائل ويفرض الالتزام ببعض الخطوات المعينة، ويفوز النزيل فقط ببعض الوقت (حين يفرج عنه لحسن السير والسلوك مثلاً)، وقد يفقد المكانه التى يحظى بها لدى زملائه عند مسايرته الحراس فى اللعب، ولكن فى السفينة الشراعية يظل الاتفاق ملزمًا يسرى من جانب واحد فقط، وينال السجين الحظوة - باعتباره من رجال البحرية- عندما يقوم بلعب الدور فى تلك اللعبة الخشنة، وعندما يمارس التحكم الوجدانى فى النفس»[٦]

ونكتشف بالتدريج أن الحارس بالسفينة لايقتصر دورة على كونه واحداً من طاقم الحراسة المكلف بالسهر على تلك الأجسام الحبيسة، بل هو بالأحرى رجل من رجال البحرية له مهمة محددة، فطبقًا لبيير بينر أحد المؤسسين بالمسرح الحى، «يستخدم رجال البحرية الأسلوب غير الشخصى كوسيلة لإعادة تأهيل الخارجين عن النظام والذين ارتكبوا مخالفات»[٧] وتستند هذه النزعة غير الشخصية والقسوة غير الضرورية فى

مسرحية براون على أسس طبيعية، ويجد السجين نفسه وسط موقف لايستطيع التصدى له ، والسجين نظير للحارس من عدة وجوه، فكل منهما يتبع الأوامر المفروضة عن طواعية، ويتلاعب براون بهذه المفارقة لكى يزيد الاحساس بالبنيان، وبذلك العالم المصغر الذى تصدر فيه بعض الأفعال التى لانستطيع إطلاق المسميات عليها، والشرير فى المسرحية هو البنيان الشامل، والحراس مثل السجناء قطاع من القطاعات داخل المجتمع ، وعندما تأخذهم المسرحية على غرة، نرى الجانب الانسانى فيهم، وعلى سبيل المثال، ففى الفصل الأول المشهد الثالث، يصل إثنان من الحراس لاكمال بعض الأعمال الكتابية، ويرى المشاهد كيف يخضعان بدورهما لمؤسسة إجتماعية تعلو فوق الجميع :

يذهب جراس إلى مكتبه، ويأخذ صفحتان من الورق منه، ويسلم كل رجل صفحة واحدة، ويحييه الرجلان بإبتسامة، ويبدأ الحديث عن الليلة الماضية وعن سير الأحوال فيها، فقد كانت هناك حفلة مقامة بالمدينة الليلة الماضية ويجيب جراس : كل شيء على مايرام حتى الآن، وعليكما الانتظار حتى ليلة الغد عندما يطلب من كل منكما إنجاز الكثير من الأعمال صـ٥٧-٥٨.

ويسمى آرتو تلك اللحظة الهامة بالإشارة داخل اللهب : ويتقمص الحرس شخصية رجال البحرية فجأة، ويقع على عاتقهم عبء إنجاز الكثير من الأعمال، ويشبه حالهم حال السجناء، فالجميع يقوم بعد الوقت فى السفينة، والواجب المنوط بالحراس هو استفزاز السجناء،و إسداء النصائح لهم حتى يسير الجميع على نمط واحد، ومن هذا المنطلق، يبقى لمسرحية السفينة الشراعية البعد النفسى الدرامى : فداخل هذا الفضاء تسود قوى التماثل والتطابق بدلاً من قوى التعبير عن النفس ، وهذه القوى النفسية

والاجتماعية تؤثر على المشاهد ، ويتولد الصراع ، وهو صراع ديناميكى بين الأعراف الاجتماعية وبين الدوافع الإنسانية، وفى هذا الصدد، يظهر جوليان بيك التعجب بسبب الملحوظات التى يدلى بها الحراس :

لايتوقف براون رغم أنه يلهث بل يضيف المعلومات الدقيقة الواحدة تلو الأخرى دون أن يترك أية ثغرة، وتقوم المسرحية بتسجيل كل شىء وكل الجرائم التى يرتكبها هذا النظام الديكتاتورى الذى يخلو من المشاعر ولا توجد بالمسرحية سوى لحظتين فقط من لحظات الحديث الحقيقى : هل ذهبت إلى طوكيو الليلة الماضية ؟ أو كنا فى حفل فى طوكيو ليلة أمس»، وكل من العبارتين مشير، وهما نوع من أنواع الحديث رغم أن الكلمات قد تخفت وتقف فى الحلق، ويظهر الجانب الدافىء فى الانسان بدلاً من كل تلك العبارات الأخرى التي تبدأ بكلمة أفندم ، ومتى يستطيع المرء حقًا أن ينجو من هذا المكان الموحش، ومتى تصبح مشكلات الحياة- أقل مدعاة للتحير وأكثر جمالاً ص٥.

وينطبق حديث بيك عن إمكانات الروح الإنسانية على المشكلة الداخلية التى تثور داخل جدران ذلك المكان المجدب، وفى النسخة المكتوبة، توضع المسرحية فى الواقع بين تعليقات بيك وبين الملحوظات حول الإخراج التى تقوم جوديث مالينا بكتابتها، وتتضح الاستراتيچية السياسية وأسلوب العرض فى المسرح الحى، هذا المسرح الذى يخلق المسرحيات التى تتفق مع الإطار النفسى الدرامى الذى يهدف إلى التحليق فوق حدود المسرح، وفوق حدود المجتمع، وفوق الذات، ولكى تحدث الثورة، ينبغى على الإنسان أن يتغلب على متاريس الحضارة، وأن يلحق الهزيمة بالموانع الذاتية، وتبرز الفكرة

الأساسية فى المسرح الحى عن طريق مسرحية السفينة الشراعية حين ينشأ التوتر بين الصراع الداخلى وبين نظيره فى الأحداث الخارجية.

وهذا التداخل بين الدراما النفسية والدراما الاجتماعية مبدأ من المبادىء التى يسير عليها المسرح الحى، ويتضح ذلك بجلاء فى مسرحية السفينة الشراعية كما أنه يتضح أيضًا فى عرض **فرانكشتين** الذى يتشابه فى الايديولوچية وفى الشكل مع السفينة الشراعية، وتبدأ الأحداث حين يقوم الجلادون بمطارده أحد الرجال، ويلقون القبض عى العديد من الضحايا داخل الصالة، ثم يأخذون فى تسجيل أسمائهم وبياناتهم طبقًا للأجراءات البوليسية المعتادة فى أمريكا، وبعد ذلك، يحبس الضحايا فى الزنزنات الانفرادية على المسرح، ووسط كل تلك العبودية وصور الموت، يتخذ المخلوق شكله باستخدام هرم من الممثلين، ويرى بيتر أن فرانكشتين هو السجن فى الحقيقة، وهذا هو:

جوهر السفينة الشراعية: فالسجن والسفينه يمثلان العالم الذى يقوم الانسان ببنائه لنفسه... والمستويات الثلاثة وكل مايحدث فيها... أجزاء معزولة فى ذهن هذا المخلوق ، أى ذهن الانسان فى العصر الحديث... أما السوبرمان (أى هذا المخلوق) فإنه أدنى من مستوى الانسان، ويحتج فرانكشتين على حبه داخل هذا البنيان الذى لم ينتوى خلقه، ومع ذلك، فإن هذا البنيان نتيجة من نتائج أعماله، ويقع فرانكشتين ضحية لما يقوم بخلقه... وينقلب كل شىء ضده، وتحتفظ هذه الآله الخالية من الروح بوظيفتها وهى بقاء المسجون داخلها[٨].

ومسرحية فرانكشتين من مسرحيات الأفكار وهى النظير المرئى لمسرحبة السفينة الشراعية والمستويات الثلاثة - العالم المصغر، والدراما النفسية، وصورة الطريق المسدود - موجودة بأكملها فى كل من المسرحيتين، لكن المسرح الحى يقوم بالبحث فى هذه الحالات النفسية بصورة أوضح فى السفينة الشراعية، وتنتقل اللعبة بين الحراس والنزلاء إلى «الخط الأبيض الذى لايمكن التعاون بعده»، وهذا الخط الأبيض الذى «يرسمه كل من الحراس والسجناء» هو نموذج للطريق المسدود فى المسرح المعاصر كما ترى مالينا. صـ١٠٣.

ويتغير إحساس المشاهد على الدوام بالمكانة التى يشغلها بين المشاهدين فى السفينة الشراعية، وهذا مايميز إخراج مالينا التى تقوم بالتركيز على :

كيفية إدخال المؤلف الشخصيات فى المشهد الافتتاحى خاصة السجين رقم ٢ فهذه «ليلته» ونرى السفينة من خلال عينيه المذعورتين، ثم، أثناء النهار يندس الرجل فى المجوعة، ولا يتحمل المعاناة بمفرده، ورغم أنه يبقى على غير دراية باسم زميله إلا أنه يتعلم أن يعيش مع الآخرين فى صمت، وتبتلع التعليمات على السفينة الشراعية كل من ذاتية المؤلف وشخصية الممثل وإحساس المشاهد بتفرده صـ١٠٤.

ويعرف براون المشاهد فى المشهد الافتتاحى بالقادم الجديد و القواعد المفروضة التى تنظم العلاقات بين الحراس والسجناء، ويجتمع الحارسان اللذان يبتسمان ويهمسان فى ظلمة ماقبل الفجر عند السجين الجديد، ويأخذان فى إختبار صلابته ، وفى التأكد من خضوعه للسلطة، وتبدأ عملية الاذلال وتحمل الاهانات والضرب دونما سبب، ويتلقى

السجين المزيد من التهديدات ،لإختبار معدنه وتتزايد أشكال الاذلال أو مايسميه علماء الاجتماع «بأنماط الاحترام المفروضة» أو «الانتهاك عن طريق اللفظ والإشارة» أو اغتصاب النفس» وجميعها تدور داخل هذه المؤسسات التأديبية[٩] وبشعر المشاهد كما لو أن صاعقة قد مسته من جراء تلك الضربة الأولى فى المسرحية، ويتم الهجوم جسيمًا وبالألفاظ على السجين رقم ٢ الذى يتكور فى ألم، ويسرى الألم - كما تهدف مالينا- داخل جسد المشاهد ص٩٨ ، ويحدث التعاطف مع الضحية، ونستجيب لما يشعر به السجين من قلة الحيلة عن طريق رد الفعل الانعكاسى» ص٩٨

وتميز هذه الوسائل غير التقليدية الكثير من المسرحيات التى تحاول أن تضع الحقائق الاجتماعية أمام المشاهد، وهى مسرحيات متطرفة تتبع المذهب الطبيعى التى تتصف بها ، وتتحول المواقف التى تدور من وحى الخيال إلى نوع من أنواع الدراما التسجيلية، فالمسرح مكان يبشر بإمكانية التغبير لما يجرى، بإمكانية الحياة وسط الواقع، ويستطيع الكاتب والمخرج المبدع إعادة تشكيل بيئة المسرح حتى تتمشى مع المسرحية، وذلك بدلاً من ترك المشاهد ينعم بالراحة فى جو هادىء الظلمة، وتشيع هذه الأساليب الجديدة لتحية المشاهد فى كثير من مسرحيات الطريق المسدود ، ويلجأ إليها المسرح الحى كذلك فى محاولة لإقحام المشاهد داخل هذا المفهوم الجديد للعرض، وعلى سبيل المثال يعترض المثلون المشاهدين، فى مسرحية **الجنة حاليًا** ، ويبادر الممثلون المشاهدين بالحديث عند دخول الصالة، وتتبنى فرقة ريتشارد شيشنر هذه الأفكار إلى حد كبير، وترى نفس التأثير أيضًا فى مسرحية ميجان تيرى **الشعب ضد رجل المزرعة** ، وذلك حين يصطحب الحراس المسلحون المشاهدين إلى كراسيهم داخل المسرح/ المحكمة، ونستطيع ضرب أمثلة أخرى على هذه المعاملة للمشاهدين من داخل وخارج برودواى

بيد أن الافـراط فى ذلك قد يؤدى إلى غلبـة الاعـتبـارات التـجارية على حسـاب القوة السيـاسيـة والنفسيـة للعمـل (كمـا يحدث فى مسرحيـة الشعـر) لكن عندمـا كـان ذلك الأسلوب حديث العهـد ويجرى إستخدامه بصورة متكاملة مع إتجاه معين أثنا ء العرض، فإنه كان يسفر عن تقدير جديد للزمن الحقيقى وللفضاء الحقيقى الذى يشغله المسرح فى الحياة، وتسلم المشاهد عندما يدخل إلى المسرح الذى يعرض مسرحية السفينة الشراعية من إخـراج مـالينـا بعض النسخ من «لوائح السـفـينة» تلك اللوائح التى يقـوم براون بحصرها فى مقدمة المسرحية -صـ٤٥-٤٧)، وتطلق مـالينا على هذه اللوائح العسكرية «التعليمات المسرحية الأساسية» صـ٩٢، وهى كذلك بالفعل، ونرى اللوائح مطبوعة فى البـرنـامج، وأثناء المسـرحيـة، يتـضح أمـام المشـاهد اللغـة الخـاصـة بهـذا البـروتوكـول العسكرى، ونشـهد الرقصات والتدريبات وإلقـاء التنبيـهات وصفـارة الانتـهـا ء، كمـا نتعرف على هذا الإرهاب المحض، وعلى الخط الأبيض الذى يلزم الحصول على تصريح لتجاوزه.

ويشيـر الحصول على تصريح لعبور الخط الأبيض بطريقة إلى المستوى الثانى فى المسرحيـة، وتوحى الأحداث مع الحوار بوجود تنظيم هرمى، ويتم تضـخيم صـوت وقع الخطوات على الأرضيـة المصنوعـة من الأسمنت فى السـفينة الشراعيـة، وهذه الخطوات تسمع فى مكان ووقت معين (الوقت : مـارس ١٩٥٧/ المكان : اليـابان)، صـ٤٣، ويصـبح الأمـر برمـتـه تجـربه من التـجـارب الميـتـافـيـزيقـيـة، يلعب فـيـهـا هؤلاء الرجـال الناضجـون لعبة أبدية تدور بكامل الجدية هنا، وبالتدريج، تكتسب الأنشطة الروتينية التى تعكس الوقائع صبغة المراسم أو الطقوس، فالسجين يدخل، ويتم إسداء النصح له، وترويعـه، ثم يأتى الافراج ... إلخ، ولايحول شىء- حتى حالات الانهيار العقلى- بين

السجناء وبين هذه الألة من آلات التأديب داخل ذلك العالم العسكرى، بل تسير السفينة الشراعية بدقة تشبه دقات الساعة، وتعلق مالينا على ذلك بقولها:

تتضح الأنشطة القليلة عند استعراض اليوم لدى السجناء، وهى تتعلق بأقل الأنشطة وأقل الاحتياجات، فالسجين يصحو ويغتسل وينظف العنبر ويتبول ويأكل ويدخن ويعمل ثم ينظف العنبر ويأكل ويكتب الخطابات ويستحم ويحلق ذقنه وينام، ويترك السفينة الشراعية، ويدخل السفينة الشراعية وهو يسير فى خطوات عسكرية، وهذا ليس بالكثير، لكن عندما تقع الأحداث فأنها تلقى بالعبء والمعاناة على النفس ص٩٠ رتقلل من إحساسه بالعظمة .

وتسير الأعمال القليلة فى ذلك الكون المصغر على نهج مايفعله بيكيت فى العالم الذى يصوره فى مسرحية نهاية اللعبة، والذى يشبه عالم السفينة الشراعية، والراحة الوحيدة وسط كل هذا الملل هى قيام أحد الحراس بالهجوم على السجين بين الحين والآخر، وتوضح هذه اللحظات من لحظات العنف النواحى الطبيعية والرمزية فى مسرحية السفينة الشراعية، ويتعلم المشاهد - مثل السجناء على خشبة المسرح- أن يشعر بالخوف فى مواجهة تلك اللحظات من العنف المسموم التى لايمكن التنبؤ بها، والتى تتخلل هذه الأعمال الشاقة المملة، وكما تذكر مالينا، فإن «نظرية الردع هى السياسة السائدة فى السفينة الشراعية» ص١٠٤، والخوف الملموس هو الاستجابة الأولى التى تتولد إزاء تلك القسوة فى المسرحية، ومثل السجين الجديد الذى يدخل فى الفصل الثان المشهد الثالث، ينمو لدى المشاهد إحساس بالنفور من جراء العدوانية التى يتعرض لها السجين، وبعد أن يستعيد المشاهد الوعى بعد مشاهدة كل هذا الألم، يأخذ

فى التعجب : لماذا توقع الجزاءات على الآخرين؟ ومن جانب من ؟، ونرى أمثلة لبعض النزلاء يتآمرون فى ألم، وفى نهاية الفصل الأول على سبيل المثال، يمثل الحراس نوعان من أنواع القصف الوهمى، ويقذف السجين رقم ١ بسلة النفايات «لحمايته من الشظايا» صـ٦٢، ويطلب من السجين رقم ٢ أن يلتقط غطاء سلة النفايات وأن يجرى فى دائرة حول السجين رقم ١ ، حتى يضرب سلة النفايات بالغطاء، صـ٦٢، وبينما يجرى السجين رقم ٢ فى دوائر وهو يصرخ، يقوم بقية السجناء بتنفيذ الأوامر الصادرة، ويأخذ جميع الحراس فى الضحك بصوت عالٍ.

ويتضح التعسف فى المعاملة تمامًا، فمايحكم هذا المبنى هو عدم المنطق ويلعب السجناء بإصرار الألعاب التى يطلبها الحراس، ويقومون بتأدية هذا السيناريو الذى يرتجله الحراس إلى ما لا نهاية ، وبين الحين والآخر، عندما تزيد وطأة تلك الأعمال، يقوم النزلاء بلعب بعض الألعاب الشخصية الذهنية على المستوى الداخلى، لكن هذه التصرفات مجرد نوع من أنواع التكتيك للمحافظة على الحياة الحقيقية وهذه الحياة الحقيقة هى محور الأحداث فى السفينة الشراعية- ويلزم أداء هذه الأعمال التى تبدو بلا معنى للمحافظة على عقل الإنسان، ولفرض معنى من المعانى من داخل النفس مهما بدت الأمور مفتعلة، ويفعل شوخوف ذلك بنفسه فى حادثة القيام ببناء الحوائط فى رواية (يوم فى حياة إيفان دينوسفيتش) وفى التقارير التى تتعلق بتأثير الأعمال الخالية من المعنى على النزلاء فى معسكرات الاعتقال[١٠]، وفى السفينة الشراعية أيضًا (وهى مسرحية قريبة جداً من واقع الحياة) يقوم الجسد بالإنصياع للأوامر، ولا يلتفت السجناء فى ذروة المسرحية إلى مايصيب واحد من زملائهم، ويقومون جميعًا بتجاهل الآلام التى يشعر بها جيمس تيرنر أو السجين رقم ٦، وربما يعود ذلك إلى طبيعة الظروف التى تفرض عليهم البقاء على قيد الحياة فى سكون.

ويخرج الحديث الخالى من الرسميات بين السجين والحراس عن إطاره المعتاد فى ذلك المجتمع النمطى، ربما بسبب ندرته، ويتحدث الحراس لمرة واحدة فى دفء محسوس إلى بعضهم البعض، وفى تلك المرة الواحدة، تزول الحواجز بين النفس وبين الآخرين، ويأخذ الحراس فى الحديث فى تعاطف مع أحد السجناء عند إطلاق سراحه فى الفصل الثانى المشهد الثانى، ويخرج الشاب من «باب الحرية» إلى العالم الخارجى فى القاعدة البحرية، ويتمثل التهكم فى مشهد إطلاق سراح السجين عندما يقوم تبرمان بصفق الباب فى تشفى، ويبدأ الحديث مع بقية المقيمين فى ذلك المكان : «هيا إلى القراءة، الكتيب معكم، وفى يوم من الأيام عندما تتحولون إلى دودة حسنة السلوك قد يفرج عنكم عندئذ» صـ٧٢،ويمتثل السجناء للأمر عدا السجين رقم ٦، وهو رجل خشن الملامح فى سن الرابعة والثلاثين، ويأخذ الجمبع فى تصفح كتاب **إرشادات رجال البحرية** ، وهو الكتاب الوحيد المسموح به فى السفينة الشراعية، لكن السجين رقم ٦ يصاب بالانهيار العقلى، ويبدأ فى الصراخ، ويسقط على قدمية، وينخرط فى البكاء، ويقفز السجناء الآخرون فى فزع فى البداية، ثم يعودون بعد ذلك إلى القراءة، فقد تعلموا من قبل كيفية تحمل الضربات، ولايرتسم على وجوههم ماقد يشعرون به من ألم فى تلك اللحظة، ويبقى السجين- مثل المشاهد - مجرد مراقب للأحداث، ويحطم الجنون كل الحواجز بين العقل والجسم، ويندفع بترمان يحمل الهراوة تجاه السجين رقم٦، ويشيح السجناء الآخرون بناظريهم تجاه كتاب الإرشادات.

وهذه هى ذروة الأحداث فى تلك المأساة الجمعية، فقد أصاب البنيان التهديد بصورة مؤقتة بعد هذا التمرد الروحى، وهذه اللحظة من لحظات التحدى هى لحظة الاختبار فى

السفينة الشراعية، ويفقد رقم ٦ التحكم اللازم للبقاء على قيد الحياة، بعد رؤية باب الحرية وهو يغلق بعد خروج «السجين الذى أعيد تأهيلة»، ويشذ رقم ٦ عن القاعدة الاساسية فى اللعبة، ويأخذ فى النظر تجاه الحارس، ويتبادل الحديث معه: «عمرى ٣٤ سنة وأستحلفك بالله أن تدعنى أخرج من هذا المكان المجنون، فأنا لست واحداً من هولاء الملعونين ولا أستطيع التحمل أكثر من ذلك» صـ٧٢، ولن يتم بالطبع الاستجابة لتلك المناشدة التى توجه من رجل لرجل اخر، ويجيب تبرمان : لقد طلبت منك يارقم ٦ أن تقف على قدميك، وبصورة فجائية، ينقض رقم ٦ على الحراس وتنشب معركة عنيفة مع ثلاثة من الحراس ينجحون فى النهاية فى تقييده واقتياده إلى زنزانة فردية بعيداً عن مرمى الرؤية، ونستطيع مع ذلك سماع صوت الصرخات :«إسمى ليس رقم ٦، إسمى جيمس تيرنر، ودعونى أخرج من هنا »صـ٧٣.

وينقل الرجل بسرعة بعيداً عن السفينة الشراعية، ويقوم أحد الحراس بمواساته لمرة واحدة تحمل البعض من الشعور الانسانى: إهدأ يا جيمس تيريز، فسوف تخرج من هذا المكان صـ٧٣، وهذه ملحوظة مخادعة من جانب الحارس، فلن يخرج جيمس تيرنر، بل سوف ينتقل إلى مكان آخر داخل نفس النظام العسكرى، ومع ذلك، تستحق موساة الحارس التقدير بعد أن نادى السجين باسمه بدلاً من استخدام الرقم، وبعد أن أظهر التعاطف معه، وللحظة وجيزة يتم الوقوف ضد اللعبة التى تدور، وطبقًا لمالينا:

> **يصرخ السجين لأنه خرج النظام ولأنه يقوم بعزل نفسه للأبد، ولأنه لايستطيع العودة، ولا يعود الخوف الذى يشعر به إلى الجنون الذى يصيبه بل إلى حالة العقل التى يجد نفسه عليها... وهذه هى الحادثة الوحيدة التى ينادى فيها السجين باسمه، ويهدأ، ثم تأتى اللحظة المميتة**

حين يحكم وثاقه... ويحمل على نقالة وهو يردد الحمد لله، لكن إلى أين يأخذونه؟ إلى لقاء بالخارج مع سفينة ضخمة مجهولة يطلق عليها مستشفى المجاذيب يذهب إليها السجناء المرضى فى الغد ص١٠٤-١٠٥.

وتتحقق رؤية جوديث مالينا فى تلك اللحظة، ويبتلع البنيان الشرير فردية الانسان فى السفينة الشراعية، ويوضع القميص حول السجين فى لحظة إطلاق سراح جيمس تيرنر ويتضح - فى تلك المسرحية الرمزية - أن كل إشارة إنسانية تحمل فى طياتها القسوة المحضة[11]، وتنقضى اللحظة، ويعود الحراس إلى إستئناف القيام بالدور، ويفقد فريق الأسرى واحداً من اللاعبين ، لكن اللعبة تستمر ، ويمنى التمرد بالفشل على المستوى الاجتماعى، فطالما بقيت هذه المؤسسة، لايستطيع من يقوم بالتمرد سوى الانكفاء على داخله، وتدمير نفسه، والعقبات كبيرة أمام رقم ٦ بالفعل، وتذوب صرخاته وراء الحوائط التى تسهم فى كسر إرادته، وينهار السجين بدلاً من أن تنهار حوائط السجن، ومع أنه ينعم بإطلاق سراحة، إلا أننا نعلم أنه لن ينال الحرية، وكما ترى مالينا :

يظل جسد السجين فى الأسر تماماً لكن تبقى داخل روحه إمكانات البحث عن الحرية، والانتقال من هذه النقطة لتلك، هو التجربة الحاسمة فى المسرحية وتجرى الرحلة الروحية فى خطوات طبيعية، والنهاية الفلسفية لها هى الثورة وهذه هى الطريقة الوحيدة لوضع حد للطريق المسدود ولكسر كل هذا الركود.

وتقوم المسرحية بالتركيز على الجمال و الفزع الذى يشيعه البنيان المحيط داخل الجميع ففى ذلك المبنى العسكرى تسير الشخوص المهزومة بطريقة آلية وبدون أسماء، والنقطة الهامة هى القدرة على تحمل البنيان دون الأخذ فى الاعتبار الفرد بداخله، وتستخدم مسرحية بيهان الغريب ومسرحية جينيه فى إنتظار الموت السجن كتعبير مجازى عن هزيمة الروح من جانب مؤسسة من المؤسسات الاجتماعية، وتشترك المسرحيتان مع السفينة الشراعبة فى التسليم بالألم والضياع داخل إطار السجن، لكن المسرحيتين تختلفان عن السفينة الشراعية فى الرؤية، ففى المسرحية الأخيرة، تذوى الشخصية، ويستمر الرجال فى أداء التمرينات، وفى الجرى فى دوائر حتى يلقوا حتفهم، وتصل الأمور دائمًا إلى طريق مسدود ، وتجمع المسرحيات الثلاث بين الحراس والسجناء ، وبين الحراس والخارجين على القانون وبين الفريسة والصائد، وتدور الأحداث داخل إطار جدلى من صنع الخيال، وينبغى أن نضيف أن الغاية الفلسفية واحدة فى كل من المسرحيات الثلاثة- وتدور حول مظهر السلطة فى تلك المواقف المتطرفة من الجانب الاجتماعى ومن الجانب النفسى معًا.

الغريب (والرهينة)

تتوازى مسرحية برندان بيهان الغريب مع مسرحية السفينة الشراعية ومسرحية مارات/صاد فى تصوير مؤسسة من المؤسسات الاجتماعية بدقة وتعرض المسرحيات الثلاث مشاهد فكرية: فمسرحية مارات/صاد تناقش الحرية، والقيود، والجنون، والتعقل ومسرحية السفينة الشراعية دراما تسجلية تعليمية تدعو للإصلاح وتلفت الأنظار إلى سجون المعسكرات فى البحرية، والمسرحية الثالثة- الغريب- مسرحية أخلاقية موسيقية ذات موضوع جاد يرى جون رسل تايلور أنه يتعلق «بكرامة الانسان التى لايستطيع أحد إنتزاعها منه» (١٢)، وهذا الموضوع الذى يتردد كثيراً يمتزج مع رغبة بيهان فى «مواجهة الحقيقة بكل مافيها مع قبولها دون خوف أو أوهام، والسخرية مما يحدث فيها، كما يرى مارتن إسلن (١٣)، ومثل مسرحية السفينة الشراعية ، فإن مسرحية الغريب تهدف لإثارة التفكير لدى المشاهد وتأخذ فى مهاجمة الجمهور «من تحت مسام الجلد»، وتشترك المسرحيات الثلاثة أيضًا فى عنصر هام هو طبيعة التعاون بين المؤلف والمخرج، فمثل فايس وبراون، يتحاشى بيهان أن يتبع خيط القصة بطريقة تقليدية ويقوم الكاتب بتوسعة النظرة حتى تتحرك الأحداث داخل إطار مترامى، ويتعين على المخرج أن يحاول تجميع كل ذلك فى شكل مترابط حتى يتحول إنسياب الأحداث إلى نوع من أنواع الفن، وقد قام بيتر بروك بإبهار المشاهد فى مارات/صاد ، ونجحت جوديث مالينا فى تحويل السفينة الشراعية إلى مايشبه العلميات العسكرية، وربما جاء إخراج جوان ليتلوود لمسرحية الغريب ومسرحية الرهينة أكثر تعاونًا ، وتقول ليتلوود إنها قد إنتزعت الرهينة من بيهان بعد نجاح الغريب (١٤)، و يظل إسهامًا ليتلوود فى النسخة النهائية من مسرحية الغريب إسهامًا كبيراً بحق.

وتوجد بالطبع العديد من الأقاويل حول المدى الذى تدخلت به ليتلوود حتى يتم تنفيذ هذه المسرحية، ويذكر جون رسل تايلور أن الغريب فى البداية كانت تقف ضد عقوبة الاعدام، وفى رأية، أن لتيلوود قد قامت بالمساعدة فى تشكيل الحاسة المسرحية غير المرتبة عند بيهان، وذلك عن طريق ماتمتلكه من ملكات مسرحية:

كتبت مسرحيته الأولى الغريب عام ١٩٥٥ ثم أرسلت إلى جوان ليتلوود التى قرأت الصفحات الخمسة الأولى ثم أرسلت برقية تعبر فيها عن قبولها وقضت خمسة شهور بعد ذلك تحاول وضع تصورها للمسرحية بعد حذف الأجزاء العاطفية- وكل ذلك بمساعدة المؤلف[(١٥)].

ويتذكر آلان سيمبسون بدوره التعديلات التى أجريت على النسخة الأصلية من الغريب حيث قام مع كارولين سويفت بإخراج المسرحية لأول مرة على مسرح بايك فى دبلن، وطبقًا لسيمبسون :

كان من الممكن ألا تخرج هذه المسرحية للوجود فهى تخرق قواعد الكتابة المسرحية الجيدة وتظل دون حبكة، ولا تظهر الشخصية الرئيسية (أى الحارس ريجان) بانتظام خلال المسرحية وربما دعا ذلك ليتلوود إلى دمج تلك الشخصية مع شخصية دونيللى، وكذلك لا تظهر الشخصيتان الكوميديتان إنليڤن ونيبر بالمرة فى الفصل الثالث مع أنه يمكن سماعهما لفترة قصيرة، وفى إخراج بايك حاولت معالجة ذلك بجعل نافذة الزنزانة مرئية للمشاهد، رغم أن ذلك يعتبر خروجًا عن الأسس الواقعية، لكن

طالما قبل المشاهد خشبة المسرح عند بايك، باعتبارها الفناء الذى تجرى فيه التدريبات فى سجن ماونت جوى فإنه إذن على استعداد لقبول كل شيء.

ويعبر سيمبسون عن أسفه على إختزال عدد الشخصات فى العرض الذى يخرجه بايك والعرض الذى تخرجه ليتلوود :

يوجد ٢٩ شخصية فى المسرحية الأصلية ويقل العدد إلى ٢١ شخصية فقط باستخدام الممثل نفسه لأداء أكثر من دور ثم يقل العدد بعد ذلك عند ليتلوود ، وهو ما يؤسف له، حيث يدمر ذلك إستمرارية بعض الشخصيات، ويظهر ذلك بوضوح فى دمج شخصية دونيللى وشخصية الحارس رقم١ ، وهما فى الحقيقة شخصيتان مختلفتان، فدونيللى شخص خشن الطباع لكنه يتصف بالعطف وحسن الخلق، أما ريجان فهو يدين بالكاثوليكية ويتصف بالحساسية ومن السهولة بمكان إستثارته... وعن طريق ريجان يعلن برندان فلسفتة التى لاتتفق تمامًا مع طريقة دونيللى العامة فى الحياة(١٦)

ويتابع أوليك أوكونور تاريخ الغريب منذ إنتاجها ، ويقوم بالتركيز على التغييرات التى تطرأ على النسخة الأصلية، وطبقًا له، فإن كارلوين سويفت تتذكر أنها «قامت بنقل الصفحات داخل جزء من أجزاء المسرحية إلى جزء اخر لأنها كانت مرتبكه»، ويرى أوكونور أن جوان ليتلوود قامت أيضًا بإدخال بعض التعديلات على المسرحية حتى تستطيع القيام بإخراجها فى ستراتفورد بعد أن تصبح المسرحية «أكثر قبولاً عند

الجمـهـور»، ويذهب أوكـونور أن ذلك لم يؤدى فـقط إلى أن يصـبح «الجـو المحلى فى المسرحية أكثر عـمومية» بل إنه يؤد كذلك إلى حذف بعض الأجزاء من المسرحية، تلك الأجزاء التى تجعل من الحارس ريجان الشخصية الأولى فى المسرحية»، ومن الواضح أن أوكونور يفتقد الاحساس بالصورة المكتملة التى يظهر عليها الحارس ريجان، فهو يعتقد أن «ريجان أكثر الشخصيات إثارة للانتباه، فهو مسيحى يؤمن بالمذهب الإنسانى، وعنده ولع أيرلندى بالتهكم، كما أنه يسير على خيط رفيع بين ضرورة أداء الواجب، وبين القيام بإبداء التعاطف مع الآخرين"، ويرى أوكونور أيضًا وجهة نظر المخرج فى التعديلات التى تجرى: «من الممكن القول أن المسرحية مجموعة من التابلوهات تبرز يها عملية الشنق، وقد يؤدى إدخال شخصية ترسم بصورة كاملة فيها إلى إفساد التوازن بالمسرحية»[١٧]، وفى العرض الذى تقوم لتيلوود بإخراجه، تبرز مسرحية الغريب فعلاً باعتبارها تابلوه إنسانى مكثف يعالج موضوع توقيع عقوبة الإعدام عن طريق الشنق.

ويتضح من كل هذه الروايات أن الغريب قد تعرضت لبعض التعديلات ، ومع أن بيهان لا يتصف بالنظام، إلا أنه كاتب متعاون بقوم بكتابة نص من النصوص المرنة التي تصلح لأى مخرج معاصر، ومثل جمبع من تجمعهم صلة بالمسرحيات التى تناقش هنا (بيتر بروك، أو جوديث مالينا ، أو جون دكستر مثلاً)، فإن المخرجة جوان لتيلوود تظل وثيقة الصلة بعملية خلق وإخراج الغريب، ونتيجة لذلك، يصبح النص الأساسى للمسرحية هو الأداء المسرحى بها، ومثل مسرحيات الطريق المسدود المعاصرة، تؤكد النسخة النهائية من الغريب شأن البنيان الذي يعج بالأحداث الروتينية فى الحياة اليومية، ولاتقوم المسرحية بالتركيز على بطل من الأبطال ، لكن النص يبقى مكثفًا

بصورة تسمح بالتنوع فى الإخراج، وهو مايحدث أيضًا فى مسرحية دافيد رابى التدريب الأساسى لبافلو هامل ومسرحية بيتر فايس مارات/صاد، ولايمكن بحال أن يجارى أحد آخر العرض الذى تقدمه جوان ليتلوود للغريب، ولايشبه هذا العرض أية مسرحية أخرى فى هذه الدراسة فى محاولة تطويع النص لضرورات المسرح.

وتقوم جوان ليتلوود بتنظيم العنصر الكوميدى من داخل إطار السجن، ومثل جوديث مالينا التى تعيد صياغة ما يكتبه براون من أوامر وتدريبات لا تنتهى على شكل تجربة من تجارب الحبس العسكرى، فإن ليتلوود تضفى نوعًا من الثبات ومن الشكل إلي العناصر كثيرة الحركة التى لا ترتب بإحكام فى مسرحية الغيب، ويشبه أسلوب ليتلوود فى الإخراج نفس الأسلوب الذى تتبعه مالينا فيما بعد، وكما يتذكر أحد الممثلين:

فى الأسبوع الأول من البروفات لمسرحية الغريب لم يكن هناك أى نص مكتوب ولم يقرأ أحد منا المسرحية وكنا نعرف أنها تدور حول حياة السجن فى دبلن، وكان ذلك كافيًا بالنسبة لجوان، ورغم أن أحداً منا لم يذهب للسجن من قبل، إلا أنه كان من الممكن تخيل ما هو عليه بصوره غير كاملة، ثم بدأت جوان تخبرنا بالمزيد عن ذلك العالم غير المتسع الذى يتكون من الصلب والحجارة والنوافذ العالية وعن علاقة الحب والكراهية بين السجين وحارسه وعن القيل والقال والغيرة وعن كل هذه الأشياء التى تثير الاحساس بالوحشة ثم قامت جوان باصطحابنا إلى سطح المسرح الملكى لرؤية الحجارة حتى نحس بالسجن الحقيقى، ووقفنا فى دائرة نتخيل أننا سجناء نقوم بالتدريب ونمشى هنا وهناك، ونتوقف

للتدخين،أو لأجراء محادثة، ومع أن ذلك كان مجرد لعبة إلا أننا شعرنا بالملل والهوان، وبعد ذلك توسعت اللعبة وبدأ الروتين الذى يتمثل فى غسل الزنزانة والوقوف فى إنتباه وتبادل السجائر وبدأ الأمر يخرج عن كونه لعبة ويبدو حقيقيًا ، وبالتدريج أدخلت المخرجة الحبكة والنص رغم أن بعضنا لم يعرف حقيقة الدور الذى يلعبه سوى فى منتصف البروفات، والشيء اللافت للانتباه هو أننا عندما تلقينا السيناريو فأننا وجدنا أن كثير من المواقف التى يرتجلها الممثلون قد وردت بالفعل فى المسرحية وكان علينا فقط حفظ كلمات المؤلف[١٨] .

وتصور كل من الغريب والسفينة الشراعية نظامًا مميزاً لتوقيع العقوبات ،الأول منها يتعلق بالنظام الأيرلندى والثانى بالنظام العسكرى الأمريكى، ويختلف أسلوب بيهان عن أسلوب براون بالطبع فأحدهما ذاتى والثانى موضوعى، ومع ذلك تتصل كل من المسرحيتين بموضوع الإدانة ، وتعود كل منهما لتصور المخرج الذى يثير فى الذهن صورة عما يحدث، كما يبدو البنيان فى كل من المسرحيتين ماثلاً للعيان بصورة كاملة، وتستمد الغريب – مثل مسرحية السفينة الشراعية- الكثير من قوتها على المسرح من تصوير المؤسسة بدقة، ويذكر آلان سيمبسون أن «الجو الحقيقى فى الغريب هام للغاية»[١٩]) ، ومن حسن حظ بيهان أن التاريخ يوضح أن سجون أيرلندا تأتى فى مقدمة الحركة التقدمية التى ترمى لاصلاح السجون، فالمرونة هى الطابع العام السائد ، وطبقًا لأحد الكتابات :

تحتوى جمهورية أيرلندا الحرة على أقل عدد من السجناء فى أوروبا وهذا يعتبر ميزة من الميزات كما أنها تشترك مع بلچيكا والسويد فى

التصريح بالغياب للنزلاء الذين يحتفظون بسجل جيد، ومع كل العنف الذى نسمعه عن أيرلندا، فإنه لايوجد سوى عدد قليل من النزلاء وبعد تأسيس الجمهورية الحرة تم إغلاق ٢١ سجنًا بسبب خلوها من السجناء (٢)

وبعكس النموذج الحقيقى فى السفينة الشراعية الذى يتمثل فى المؤسسة الشاملة التى تقوم بارهاب النزلاء ، فإن المؤسسة غير المألوفة تمامًا فى الغريب تتفق مع المرونة التى يبدلها بيهان عند القيام بالكتابة، وتتصف هذه المؤسسة أيضًا بأنها أقل ضراوة عما هو معتاد فى البلدان الأخرى، ويتناسب هذا الطراز من السجون مع أسلوب بيهان، ويتبادل السجناء النكات ويقومون بالغناء ويأخذون فى إرتكاب بعض المخالفات المعقولة من داخل إطار المذهب الطبيعى، وتشغل المسرحية المشاهد بعدد من وسائل ملأ وقت الفراغ فى فناء السجن، وكل هذا الحديث الذي يدور حول السجن ما هو إلا حديث عن الحياة، وفى المسرحية تثير الأغنيات والمؤثرات الصوتية والألعاب التى تجرى بالسجن صورة عن ذلك العالم الغريب الذي يخرج عن طوره.

ويبقى الغناء الوسيلة الأساسية التى يلجأ إليها بيهان حتى يجمع بين التعليقات الساخرة وبين التصرفات الحقيقية داخل السجن، وعندما ترتفع الستار ويظهر جناح من الأجنحة داخل السجن بالمدينة، يقوم أحد السجناء بالغناء حول الروتين المتبع داخل السجن:

فى الصباح يصيح الحارس

أخرج من الفراش وقم بتنظيف الزنزانة

ثم تبدأ ثلاثية السير

على طول القناة الملكية[٢١]

وتوضح الأغنية التى يؤديها المطرب بعيداً على خشبه المسرح مكان الأحداث، كما توضح الحالة النفسية، وكما يحدث فى مسرحية السفينة الشراعية (أو فى رواية يوم فى حياة إيفان دينيسوفتش) فإن الزمن فى الغريب لا يقاس بالأيام، فكل يوم يمر بصورةلاتتميز عن بقية الأيام الأخرى، وبعد فترة ، يتحول إحساس السجين بالزمن إلى روتين معتاد ونظام جامد، وفى العرض الذى تقدمه ليتلوود ، توضح تلك الأغنية الافتتاحية الحالة التى تسير عليها الحياة فى الغريب، كما توضح قيام بيهان بتوكيد الطبيعية والرمزية الساخرة، ويذكر أوليك أو كونور:

إن المزج بين الجهامة والمرح فى المسرحية يثير إعجاب المشاهد وعندما ترتفع الستار فى الليلة الأولى فى سترانفورد تظهر على المسرح صورة الحائط الخلفى للسجن على يد جون بيرى ، وتعطى أنابيب التسخين صورة عن باطن ذلك السجن الكئيب ثم يأتى صوت برندان وهو يغنى الأغنية الافتتاحية[٢٢] .

وتلفت ليتلوود الانتباه إلى الآلات والمعدات المستخدمه فى المسرح عن طريق وضع خلفية المسرح أمام المشاهد،ويلعب المؤلف دور المغنى الذى لانراه، وتسهم المؤثرات الصوتية والإطار العام فى إعطاء المشاهد صورة طبيعية تتعلق بالجهامة، وبالقيود التى تطوق المكان بأكمله.

ويتكرر الغناء فى الغريب - مثل الأسلاك الشائكة فى السفينة الشراعية- وتتوقع الأغنية ما سوف يحدث، ويخفت الضوء حتى يبدأ ضرب الثلاثى بصوت عال على أيدى أحد الحراس صـ٤٠، ويواصل المغنى «وأخذت المسامير تتلصص وأخذت العوازل تبكى» صـ٤٠، ومن قبيل التهكم أنه فى تلك اللحظة بالذات أخذ الحراس يختلسون النظر بالفعل للزنزانة، ويرى المشاهد أن أغنية الرجل فى الحبس الانفرداى عمل كوميدى يشير إلى النظام المفروض، وإلى المراسم المعتادة من داخل برنامج محدد، وتتردد الأغنية من جديد، وتصبح بمثابة الرابط الذى يربط بين مختلف أجزاء موضوع السجن الذى يعيش فيه هذا الرجل المدان المذكور بالعنوان، فالمغنى فى الحبس الانفرادى- مثل الغريب لا يظهر على المسرح بالمسرح بالمرة، وكل من الشخصيتين- مثل العيون الخضراء وكرة الجليد عند جينيه فى مسرحية فى رنتظار الموت- يتسيد الموقف داخل إطار السجن، ويتبقى فارق هام مع ذلك، حيث تتعلق مسرحية جينيه بزنزانة واحدة، لكن الأمر عند بيهان يتعلق بإنتصار النظام الثابت ونجاحه فى قهر العديد من الرجال على ذلك المسرح الممتد الذى يؤدى لطريق مسدود فى النهاية.

وأول الكلمات التى نسمعها بالمسرحية هى التهديدات التى يلقيها الحارس فى الصباح، وبصيحة واحدة منه، يتوقف الغناء الذى يدور خارج المسرح، ويتطرق الحارس إلى الروتين اليومى:« ان مسامير السجن تتلصص وتسمع وستبكون بكاء شديداً إن لم يتوقف هذا الأنين، يقصد الغناء» صـ٤٠، وما يلفت الأنظار أن الحارس لا ينهى الأغنية الافتتاحية فقط، بل إنه يستعمل كذلك نفس الكلمات التى ترد فيها، وبالتالى يتأكد صدق الأغنية عن طريق رد الفعل الغاضب من جانب الحارس، وينتبه المشاهد قبل أن تبدأ المسرحية الحقة إلى وجود المغنى خارج المسرح، وفى لحظات متكررة خلال المسرحية، سوف يتوفر للمشاهد تعليق على الأحداث يقوم به الكورس بصوت واضح حزين.

وهذه الأغانى أحد مظاهر الموسيقى المستخدمة فى تلك المسرحية الموسيقية، وبالإضافة إلى الكورس الذى لانراه، يلعب الجلاد ومساعده جنكنسون دوراً ثنائيًا بمساعدة الأكورديون الصغير فى الفصل الثالث المشهد الأول حين يبدأ كل منهما الاستعدادات الضروية ذلك الصباح، ويرى الجلاد أن الأغنية ترنيمة دينية مؤثرة تدور حول توقيع عقوبة الشنق، وحول العفو ، أو مايشبه ذلك صـ١١٧ ونسمع هذه الترنيمة أثناء قيام الجلاد بالتحسب حتى يؤخذ فى الاعتبار وزن الغريب:

جنكنسون :

برغم كل الأحزان التى تؤلمنى

فإن باب الرحمة مفتوح أمامك

ومايزال باب السماء مفتوحًا أمامك

فهيا إذن كى تحتمى هنا

الجلاد :

هو يزن ١٢ حجراً ولذلك ينبغى أن نعد له ٨X٨ بوصة

لكن لديه عنق سميك وربما ينبغى إضافة بوصتين

١٠X٨ بوصة إذن

جنكنسون :

هيا فالوقت قصير

وأنا أنتظر كى أمنحك العفو

أنظر إلى وإلى رعاياى

واطلب العفو قبل فوات الأوان

الجلاد :

اقسم ٤١٢ على وزن الجسم ثم اضرب فى اثنين
وهذا يعطى الطول المطلوب فى النهاية ص١١٨

وتتبع هذه الأغنية أغنية أيرلندية حزينة يؤديها الصبى الصغير الذى يتطلع إلى العودة الكبرى، وتربط الأغنية بين دورية الليل ودورية النهار، ومنذ النبرة الأولى فى الصوت، يتعرف الحارسان على اللحن الجنائزى:

السجين س :

(يغنى من نافذة الزنزانة) إيز فام بوهارتا نافا جاييم كارتا

الحارس

ريجان :

يستمر هذا التدريب طيلة الليل

جريمين :

هو يغنى من أجل ... من أجل ....

الحارس

ريجان :

من أجل الغريب ص١١٩

ويخفت صوت الأغنية،عندما يخفت ضوء الصباح على خشبه المسرح ويبتعد الجلاد عن خشبة المسرح، ثم تجرى مشاجرة بين السجناء الذين يحفرون القبر ويتقابل الجميع حول الخطابات القابلة للتسويق التى يتركها الرجل المدان عشية توقيع الاعدام عليه، ويبتعد السجناء عن دور القيام بحفر القبر عن طريق ما يطلق عليه علماء الاجتماع «التوافق الثانوى» فى موقف السجن، وهذا التوافق الثانوى كما يقول جوفمان يتم عن طريق :

الممارسات التى لاتتحدى هيئة الإدارة مباشرة لكنها تسمح للنزلاء بالحصول على عدد من الأشياء المحظورة التى ترضيهم عن طريق وسائل ممنوعة، وهذه الممارسات تسمى الصفقات أو الدراية بالخبايا والألعاب، ويظهر هذا التوافق فى السجن وفى المؤسسات الشاملة الأخرى، ويزود النزيل بمؤثر هام على أنه يتحكم فى نفسه وفى بيئته، وأحيانًا يؤدى التوافق الثانوى لراحة النفس وإلى نوع من أنواع السكينة (٢٣)

ويختلف السجن الأيرلندى الذى تدور فيه أحداث الغريب عن نظيرة فى أمريكا (كما يعرض فى السفينة الشراعية مثلاً) من ناحية أنماط التكيف الثانوى التى يتبعها السجناء، وتستفيد المسرحية الكوميدية التى يكتبها بيهان من مسألة الابتعاد عن القيام بالدور، ومن بعض التعديلات الثانوية المستمدة من الواقع من داخل ذلك النموذج التى تقوم المسرحية بعرضه، فالمؤسسة هنا أكثر تخففا من القيود بالمقارنة بالنظام العسكرى الأمريكى (السجن لعبة أقل خطراً)، ونتيجة لذلك، يصبح التوافق الثانوى فى السجون الأيرلندية مصدراً من المصادر الطبيعية التى تزود بيهان بالمادة الكوميدية التى يقوم بعرضها على المسرح، وعن طريق التوافق الثانوى وعن طريق الفودفيل فى أداء بعض السجناء والحراس توحد الغريب فى النهاية بين المجموعتين، ويدور الصراع بينهما داخل نظام من الأنظمة الاجتماعية، ورغم أن السفينة الشراعية تقوم أيضًا بالتركيز على التوافق الثانوى إلا أن البدائل المعروضة التى تتيح إمكانية البقاء على قيد الحياة محدودة للغاية، وليس أمام النزيل سوى الجنون أو الموت أو الإنصياع حتى يأمل فى الخروج من السجن وفى الولوج من باب الحرية الرمزى، ولايندرج خيار الموت أو خيار الجنون بالتأكيد تحت أى نوع من أنواع التوافق الثانوى.

وفى مسرحية الغريب، يقوم بيهان بتصوير مؤسسة مدنية بها كثير من نقاط الضعف، بحيث يستطيع النزيل واسع الحيلة أن يتخفف بصورة مؤقتة من الملل الذى يشعر به ، والاختيارات هنا كثيرة، وتشير المسرحية إلى عدد من التفصيلات الساخرة التى تتعلق بالتوافق الثانوى داخل مؤسسة من المؤسسات الشاملة، وتزيد نقاط الضعف المتاحة للنزيل واسع الحيلة من المعاناة حيث يعلم النزيل تمامًا أن الموقف يؤدى إلى طريق مسدود، وبعبارة أخرى، فإنه لاتثور فى مسرحية السفينة الشراعية أية أوهام فيما يختص بالحرية، فأى مقاومة للنظام لاجدوى منها على الاطلاق، ولكن فى مسرحية الغريب تتصدى الأغان والكوميديا للمؤسسة مثلما يحدث فى الملجأ السعيد أو علماء الطبيعة مثلاً، ويقوى الوهم بالذاتية وبالمحافظة على الفردية داخل ذلك البنيان المرن، ويبقى النزلاء على أمل الخروج، لكن هذا الأمل وذلك الانتظار يبرزان بصورة أوضح الطريق المسدود أمامهم، أو بالأحرى الخط الأبيض الذى لايستطيعون الذهاب إلى ماهو أبعد منه مهما بلغت درجة سعة الحيلة لديهم .

ويقضى دانليفن ونيبر ثلاث سنوات من الأشغال الشاقة على الأقل فى الغريب صـ٦٠، وكل منهما متمرس فى فن الألعاب داخل السجن ، وكل منهما يحتسى الخمر التى يستخدمها الحراس فى مسح أطرافهم المريضة بالروماتيزم، وكل منهما يتعقب أعقاب السجائر فى فناء السجن، ويجرى المراهنات حول حصول الغريب على العفو أم لا، ويتآمر كل منهما بغية الحصول على خطابات توصية من هيلى مسئول الشكاوي الموفد من قبل وزارة العدل، وفى وقت الفراغ ، يتبادل دانليفن ونيبر الأقاويل مع السجناء الآخرين ويرمقان النسوة اللواتى يقمن بتعليق الملابس على حبال الغسيل داخل

عنبر النساء، ويقوم كل منهما كذلك بتلقين حرفة الاجرام لعدد من التلاميذ الذين يتلهفون على تلك المعرفة، وفى هذا الصدد، يعلق السجين رقم ٢ وهو يمزح لنزيل أكبر منه سنًا ويقول «عندما تأتى هنا تسنح الفرصة لمزيد من التعليم على يد بعض من ذوى الخبرة، هل تعتقد مثلاً أن التربلكس أو السيلولويد هو الأفضل للتعامل مع الأقفال من نوع البيل؟ صـ٤٨»، ويدور كثير من الحوار فى الحقيقة بلهجة المزاح، وتسقط صورة من صور التفاؤل الوجودى على ذلك الوسط التأديبى عن طريق التوافق الثانوى مع الحياة داخل إطار السجن.

وتضيف ليتلوود فى مذكرة لها عن العرض أن الغريب لاتدور حول السجون بل هى مسرحية تدور حول الناس[٢٤]، حيث تتعلق المسرحية- مثل بقية مسرحيات الطريق المسدود الأخرى- بالمسلك الانسانى أو رد الفعل تجاه موقف من المواقف المتطرفة، بدلاً من تقديم برنامج عن إصلاح مؤسسه إجتماعية محددة. ويعرض الكاتب صورة التوافق الثانوى عن طريق الأغان وعن طريق اللغة التى تستعمل فى المؤسسة وعن طريق العلاقات التى تنشأ وعن طريق الإخراج المسرحى، وتعرض المسرحية كذلك سلسلة من المواقف الكوميدية تتعلق بعدد من الانتصارات البسيطة التى تتحقق داخل ذلك النظام، وتعيد المسرحية بناء بيئة السجن عشية ليلة الشنق أو بعبارة أخرى بناء الكون اللامعقول عشية الدمار الذى يحل، ويظل الغناء هو الوسيلة الوجدانية الأولى التى يلجأ إليها بيهان، وتستخدم المؤثرات الصوتية الأخرى فى تهكم، كما تقوم المسرحية بالتعبير عن الألم من داخل أعماق اليأس الانسانى، وبينما يتبادل نيبر وميكر الاهانات فى الفصل الثان على سبيل المثال، يمر أحد الحراس فجأة، وطبقًا للتعليمات بالمسرحية، «يسمع المشاهد الأصوات القادمة من المدينة، وصفير صفارات المصانع

وأصوات السفن البعيدة، ويأخذ بعض السجناء فى المشى جيئة وذهابًا مثل الحيوانات الحبيسة داخل الأقفاص» صـ٨٢، وفى تلك اللحظة، يدخل نوع من أنواع التنظير على الأحداث المسرحية، وعن طريق الأصوات، تكتسب مؤسسة إجتماعية مقامة لغرض التأديب صفات موحية جديدة، وتثير الأصوات داخل المسرحية صورة عن السجن، وصورة أكثر عمومية تتعلق بالجو الشائع فى الطريق المسدود، وبالتوجس، والترقب، والرعب.

ويقترب وقت توقيع الشنق، فى تلك الليلة، ويسمع «طرق خفيف متقطع» صـ١٠٥، ويترقب الحارسان المنوطان بالعمل الهمهمات التى تدور بين السجناء، والتى تزداد عند توقيع عقوبة الاعدام على أحد النزلاء:

الحارس ١ :

هل كنت فى واحدة من أولئك من قبل

الحارس ٢ :

لا

الحارس ١ :

يبدأ الأمر الساعة السادسة صباح الغد ثم ينتهى الثامنة إلا الربع

(صوت الطرق)

الحارس ١ :

(بهدوء) ليصمت الجميع، ثم تسمع الصيحات والزئير عندما يحين الوقت ويقال إن هذا آخر مايسمعه المرء.

الحارس ٢ :

لنتحدث عن شىء آخر

(طرق)

الحارس ١ :

الأمر يهدأ بعض الشىء كما لو كان الجميع سيذهب للقراءة أو للنوم

الحارس ٢ :

عمل صعب بالفعل

الحارس ١ :

نحن هنا من أجل الأولاد والمرتب والترقية والمعاش وهذا مايشغلنا باعتبارنا من العاملين بالمكان صـ١٠٦.

وتمثل هذه التهدئة للحارس من جانب زميله جزءاً من أجزاء الابتعاد عن ممارسة الدور حتى يستطيع الحراس مواجهة العمل الذى لايستسيغونه، ومثل الحراس فى السفينة الشراعية الذين يتحدثون عن ليلة تنقضى بعيداً فى طوكيو، يتحدث الحراس فى الغريب بطريقة واقعية بعيدة عن المشاعر الإنسانية عن العمل الذى يقومون به، ويبدو الحراس كأنهم شخصيات مكتملة، وعندما يذكر الحارس الأولاد والمرتب والترقية والمعاش فأننا نتذكر التأثير الجائر الذى يخلفه روتين السجن على الروح المعنوية للحراس، وتعرض مسرحية الغريب شخصية النزلاء والحراس (وبخاصة شخصية الحارس ريجان) بصورة أكثر إنصافًا عن الصورة التى ترد فى مسرحية السفينة الشراعية أو مسرحية فى إنتظار الموت، ومايزال البنيان يسرق الأنظار هنا، وعندما يحل وقت توقيع الشنق تزداد العناصر الكوميدية والموسيقية، وتعمق المفارقات، ويزيد التعاطف مع موقف السجناء، وفى لحظة كوميدية، يصف الحارس رقم ١ ماسوف يحدث بعد إعلان الحداد على ذلك القاتل، ويقدم هذا التقرير الذى يضعه شاهد العيان كما لو كان وصفًا لبعض الأحداث الرياضية، وتصطحب أجراس الساعة صوت ميكسر، وطبقًا للتعليمات المسرحية «يعلو الضجيج كل ربع ساعة» صـ١٢١، وعندما يقوم ميكسر بالأبتعاد عن الدور، يقوم بقية السجناء بالأنصات لصوت دقات الساعة، ويبدأ السباق نحو الموت، ويعلن ميكسر أن المباراة ستبدأ:

تسير الأمور بهذه الطريقة : المحافظ أولاً يتبعه الرئيس ثم إثنان من الحراس ريجان و جريين، والغريب وسطهما، ثم إثنان من الحراس الآخرين ثم ثلاث رجال من العدائين من عند القناة، ثم يأتى صوت المدفع وتوضع العصابة البيضاء على رأس السجين وتبقى مسافة بسيطة، وبعد أن يدخل تبدأ دقات الساعة (يعلو الصوت كل ربع ساعة) ثم يقف السجين عند الخط المرسوم بالطباشير والعصابة على وجهه وترفع الرافعة و... صـ١٢٠-١٢١.

وخارج المسرح، يصل الغريب إلى خط النهاية، وتدق الساعة، ويرسم الحراس علامة الصليب، ويأخذ السجناء فى الصياح.

وعندما يقص ميكسر مايحدث أثناء القيام بعملية توقيع عقوبة الاعدام وهو يقول لهم النشرة الرياضية فإن التركيز لايتم على مشكلة رجل واحدعلى كل الناس الذين يعيشون داخل ذلك النظام، ولذلك لانرى الغريب بالمرة،وعلى النقيض من العيون الخضراء ذلك المذنب الذى يتسيد نهاية اللعبة عند جينيه، فإن الغريب فى مسرحية بيهان ينتظر الشنق بعيداً عن الأنظار داخل هذا السجن المتحرر، ويفضل النزلاء من جانبهم كذلك الابقاء على مسافة تفصل بينهم وبين الرجل المدان بجريمة من الجرائم القبيحة، وعندما يحكم عليه بالموت، يصبح الاسم أمراً من الأمور غير الشخصية، وينساب صوت المغنى من الزنزانة الانفرادية فى تلك المسرحية من مسرحيات الفودفيل، ويكتسب الغريب معنى رمزيًا عن طريق عدم ظهوره على خشبة المسرح، ويصبح وثيق الشبه بكل شخص داخل المؤسسة، فهو الشخص الذى يرمز فى تهكم لموضوع البقاء فى السجن أثناء الحياة.

ويشير بيهان نفسه إلى عمومية المصطلح الدارج الذى يستخدمه فى العنوان، وتقتطف دومينيك بيهان مايذكره شقيقها عن المسرحية والعنوان:

رأيت الأمر مرتين : مرة فى سجن والتون فى ليفربول ثم مع بارنى كيروان فى سجن ماونت جوى، هل تتذكرين هذا الشخص باكريستى؟ لقد قطع جسد أخيه إلى جزئين ثم قدمه غذاء للخنازير نعم بالطبع، لم يكن يستحق الشنق، كان مجنونًا ، وطبقًا القانون الذى يسيرون عليه لايستحق الشخص الشنق طالما أنه غير مسئول عما يفعله بسبب الجنون، لكن التحقيق تم معه، واعتاد أن يطلب منى أن أغنى له حتى يسمع صوتًا لطيفًا عند توقيع الشنق، ياله من رقيق الحاشية وقال لى أحدهم أنه يوم الشنق قام كيروان بوضع كوب الماء على ظهر يده وهو يقول : مازل عندى بقية من أعصاب بالنسبة لرجل يتجه للخالق، وكتبت مسرحية عن ذلك آمل أن يقوم أحد الاشخاص بتمثيلها وسميت المسرحية كما كنا نسميه، فعادة لايحب أى شخص الاشارة إلى الشخص المدان بالأسم، فذلك يقف فى الحلق، واعتدنا أن نسميه الغريب وردت كريستى أنه فى المعسكر كان يسمى المسرحية الحبل لآخر ورد برندان «نعم » فى السجن فإن الشنق هو العدو فى الخارج، وتستطيع دائمًا أن تفكر فى الضحية» [٢٥] .

ولانرى فى المسرحية المغنى الذى يعطى التماسك للعمل، وتعمم الضحية ويتوفر داخل المسرحية ممثل قوى الحضور للتعبير عن الموضوع الرئيسى هو الغريب، ويتحول الروتين اليومى على يد المغنى إلى جولة موسيقية ، لكن الاعدام الذى يحيق بالمذنب

يقطع هذا الروتين، وتحدث الوفاة على دقات الساعة خارج المسرح ويعقب ذلك الصياح الوحشى من جانب السجناء صـ١٢١ ، وتتحقق فكرة قيام المسرح باقتحام الطريق المسدود واقتحام المتاريس كما يقول بيك، وفى لحظة الشنق، يقطع الغريب إذن إيقاع الحياة داخل السجن، ويعلو صراخ السجناء ثم يصيح الحراس: فليصمت الجميع، وتنحسر الأصوات، كما تنحسر صيحة الفوضى داخل السفينة الشراعية، ويتبقى صدى الصيحات فى ذهن المشاهد مع ذلك، ونتذكر الفتى كيزى الذى يغنى أغنية بين الحين والآخر - كما يقول أحد السجناء- وهى أغنية لطيفة تجعل الليل أقل وحشة داخل الزنزانة القديمة صـ٩٦ ، ثم تأتى الصرخة الجماعية التى تخترق كل الترتيبات الموسيقية المتخذة ويظهر الدور المزدوج الذى تقوم به المسرحية، وتوفر صرخة السجناء تعبيراً مسرحيًا عن عقوبة الإعدام [٢٦] ، وهى صرخة من صرخات التعاطف مع جميع من يبقى وجميع من يموت.

ولاتدور الفكرة المحورية للمسرحية حول التعارض بين الحراس والنزلاء، بل مثل السفينة الشراعية ومسرحية فى انتظار الموت فإن الأمر يكمن فى شكل المسرحية وفى التناقض الواقع بين الذات وبين البنيان وتشتد ديناميات التوتر خلال المسرحية عن طريق المفارقات، وبعد توقيع الشنق على سبيل المثال، يعبر الحراس الفناء وهم يحملون الجسد الهامد، ويشير الحراس أن ذلك الجسد ليس جسد الغريب كما قد يعتقد المشاهد، بل هو جسد جريمين الحارس الجديد الذى أصيب بالإغماء، وتخفف هذه اللمسة الكوميدية من القتامة داخل الموقف ويتضح أن التهديد يطول الإنسان سواء كان من بين الحراس أو من بين النزلاء، ولكن البنيان يصمد بالطبع، ويظل القوة النشطة الوحيدة على المسرح، وهنا - مثل المسرحيات الأخرى المعاصرة التى تدور حول حالة الجمود

الانسانى- يتبع رد الفعل المضطرب الذى يصدر عن الآخرين أفعال المؤسسة، فالجميع عديمو الحيلة، وتشترك كل المسرحيات- الغريب ، والسفينة الشراعية، وفى انتظار الموت، وبطاطس تشيبس مع كل شيء، والتدريب الأساسى لبافلو هاميل، والتأمين الصحى، ومارات/صاد- تشترك كلها فى عرض صورة لشخص يموت وتعلن الجماعة الحداد على ذلك الشخص لوقت قصير، وتستدعى هذه المسرحيات للذهن المسرحيات الأخلاقية فى العصور الوسطى عن طريق إستخدام نموذج لشخصية من الشخصيات داخل نظام معين، وتتألف المسرحية فى الواقع من مجموعة من الحوادث التى تؤدى إلى موت أو تدمير هذه الشخصية، وبالرغم من ذلك، تختلف هذه المسرحيات عن المسرحيات الأخلاقية فى العصور الوسطى، فبدلاً من التركيز على الشخصية، يتم التركيز على العالم الذى تتركه الشخصية وراءها، وعلى رد الفعل إزاء حادثة الموت، ونادراً مايتصف هذا الموت بالسمو، بل هو عادة علامة من علامات الهزيمة أمام العالم الذى يتمتع بالقوة.

وتشبه مسرحية الغريب المسرحيات الأخلاقية المعاصرة فى أنها تستخدم الغناء والمفارقات وهى تسبق فى ذلك مسرحية الرهينة التى كتبها بيهان أيضًا، ففى الرهينة تظل الشخصية الرئيسية هى الضحية ، وهى نموذج عام مستمد من الحياة العادية وحبكة المسرحيتين متشابهة فى الأساس، وتستمر الحياة كالمعتاد للجميع عدا شخصية واحدة يقدر لها الموت، ويكتسب ذلك المثال الوحيد على وقوع الموت بعض المعانى الرمزية التى تشير إلى كل هؤلاء الذين يستمرون فى أداء الروتين اليومى دون كلل، ومع ذلك يتبقى الفارق بين الشخصيتين فى كل من مسرحية الغريب ومسرحية الرهينة، ويعود ذلك إلى قيام الدراما المعاصرة بتوكيد دور البينان الذى يتشابه مع أكلة لحوم

البشر، أى أنه بدلاً من تصوير البطل الذى يجتذب الجمهور، فإن الاطار فى الدراما المعاصرة- وبدرجات مختلفة- يبتلع الأبطال ، وكلما إزدادت قوة البينان الذى يأكل البطل فيه وينام ويعمل ويلعب كلما قلت فرصة البطل فى السيطرة على العمل المسرحى وفى التصدى للعالم المعروض على المسرح، ويتحول البطل إلى رقم من الأرقام يحيا داخل بينان يحتشد بالناس، وتنمحى الارادة الحرة وتعطى خشبة المسرح صورة تسجيلية عن الألم الحقيقى وعن الرعب داخل هذا البينان الذى يمثل الحقيقة الاجتماعية أو البناء النفسى الدرامى أو يمثل النظير للعالم كما هو عليه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وطبيعة هذا الاتجاه الذى يرى أن الانسانية قد تقوقعت هو التركيز على ذلك البينان الذى يستنزف الحياة والذى يقوم باستئصال الشخصيات التى تجرؤ على تهديده مثل السجين رقم ٦ فى السفينة الشراعية أو العيون الخضراء فى مسرحية فى إنتظار الموت أو الغريب عند بيهان، وحتى فى الرهينة، وهى مسرحية عاطفية تدور حول ليزلى الشخصية الرئيسية المشار إليها فى العنوان، فإن البطل الضحية شاب حقيقى، لكنه أيضًا صورة للجندى فى كل مكان، ويجسد ليزلى الحرب، ويرتبط بقضية معينة، ويسعى للهروب عن طريق الأغنية، وتلك الأغنيات- بالإضافة لقيامة بغواية تريزا- من العناصر الكوميدية لكن إلقاءه فى السجن، والإعدام الحتمى الذى سيقع عليه من الأمور السياسية، ولايتصف كل من منطق الحرب، ومنطق العرض المسرحى بالمعقولية، وتتجاوز الأحداث الحد، ويموت البطل، ثم يعود لكى يلعب دوره من جديد، لكن البينان يقى دائمًا على ما هو عليه.

ويظهر ليزلى التسامح المشوب بالدعابة، وهو ما يتناسب مع الفندق الذى يعيش فيه بالقوة، وفى نهاية الفصل الثان فى الرهينة ، يدرك ليزلى أن الموت مقدر له، ومن

الطبيعى أن يشعر بالاضطراب من جراء ذلك، وبينما تأخذ الآنسة جيلكريست فى الغناء، ويبدأ كل شخص الرقص على نغمات موسيقى الروك، يقرأ الجندى عن نفسه فى الصحيفة المسائية، ثم يصيح قائلاً : الصمت ، هذا أمر جاد ، ويستطرد فى قراءة التقرير المنشور بالصحيفة بصوت عالٍ، ثم يستدير فى حالة من عدم التصديق :

الجندى :

هل هذا يعنى أنهم سيقومون بإطلاق النار على فى الحقيقة.

ماليدى :

أخشى هذا

الجندى :

لماذا ؟

مونور :أنت الرهينة

الجندى :

لم أفعل شيئًا

الضابط :

هذه هى الحرب

الجندى :

بالتأكيد سيدعنى أحدكم أذهب

وبعبارة لم تكتمل يقول :

(يبتعد الجميع عنه ويتركونه بمفرده فى الغرفة ثم يختفون)

حسنًا أيتها المجموعة من ... أهلا ياكيت، بعض الموسيقى من فضلك

(ويأخذ فى الغناء « أنا شاب إنجليزى سعيد ») صـ٢٠٦

وترتسم على وجه ليزلى علامات الجدية، ريتغير التوازن فى الفصل الثان، ويتولد رد فعل من عدم التصديق لديه، وعندما يدعو الجندى للتعقل، فإنه لا يتلقى سوى الكلمات، ويبدو عليه الاعياء، وعندما يبدأ الراقصون فى التحديق فيه من حوله يشور

غضب ليزلى ويشعر بالخوف، فقد وقع فى الفخ، ويدرك الحقيقة، ويقبل الدور، ثم يستعيد التوازن سريعًا من صدمة الموت المحقق ويأخذ - كما فعل فى الفصل الأول- فى الغناء، وتسدل الستار، وتشوب السخرية بالطبع السطور الوطنية فى أغنية «أنا شاب إنجليزى سعيد»، وهذا التراجع من جانب ليزلى حتى يصبح نموذجًا لشخصية معينة هو الدفاع الأخير الذى يقوم به، فمنطق الحرب لا معنى له، وبدلاً من أن يناقش الجندى الأمر، فإنه يحس بالسمو عن طريق الموسيقى وماتشيعه من سحر، وفى الفصل الثالث من الرهينة يحسم الصراع فى الأفكار فى تهكم، ويتوقع الجندى الأعدام بالرصاص رداً على مقتل أحد شباب الجيش الايرلندى فى سجن بلفاست، والواقع أنه تلقى أولاً رصاصة طائشة أثناء شن غارة على ذلك المنزل الذى يعتبر من الغرباء فيه، وأثناء هذه الغارة على ذلك الماخور السابق، يندفع النزلاء بطريقة كوميدية فى كل إتجاه، ويقع ليزلى مرة أخرى فى براثن حرب لا تعنيه، ويموت عن طريق الخطأ، ويمثل الماخور - رغم كل الجوانب الكوميدية به - ساحة المعركة التى تختفى الأسلحة المميتة فيها، وتصف ميج على سبيل المثال ماليدى الذى يلعب دور المهرج بأنه يشبه الأزميل مقلوع العين ص١٣٨، ويتضح فى النهاية أنه من رجال البوليس السرى، وكذلك ينكشف أمر الأميرة جراس المقيمة الشاذة داخل الفندق، وتزول الأقنعة التنكرية تباعًا، لكن المشاهد يتذكر أن التنكر جزء لا يتجزأ من الأسلوب الدرامى الذى يتميز به بيهان:

مونسور :

من أنت ؟

ماليدى :

بوليس سرى ، ولا أهتم بمن يعرف ذلك

(تندفع راهبتـان عـبـر الغـرفـة، ثم على السـلالم، وتأخذان فى الصـلاة بهدوء... ويتضح أنهما من رجال الجيش الأيرلندى المتنكرين صـ٢٣٥.

ويؤكـد المسـرح المعـاصر حـقـائق الحـيـاة العـصـريه وتحت القناع، يوجـد مـايسـمـيـه بيرانـديللو بالقناع العـارى، أمـا القنـاع الاجـتـمـاعـى، فـلا نسـتطيـع كليـة التـخلص منه، وعندما يسقط القناع، ويظهر واحد جديد، وتظل الحقيقـة المسرحية هى الحقيقة الوحيدة، فالمسرح هو الشىء الحقيقى الوحيد عند بيهان، وفى نهاية المسرحية، يتم توكيد ذلك، وتوجـه الدعـوة لاسدال السـتـار، والاسـتـمـتـاع بـبـعض الراحـة بعد كل تلك الأحـداث المأسـاوية، ويشـبـه التـطور الدرامى فى الفـصل الأخـير مـايحـدث فى الفـصلين الأولين، فكما يحدث فى الفصل الأول والثان، يتـجمع الناس فى دائرة حول الجندى، ويدور حوار مـيلودرامى تقطعـه لازمة غـير لائقة يدندن بها الجندى، وعنـد هذه النقطة من المسرحيـة، يعـتـاد المشـاهد على قـيـام بيـهـان بالتـغـاض عن تقـاليـد المسرح، فـمن المـمكن أن نتـوقع أغنية فى النهاية، لكننا لا نتوقع أن يقوم الجندى نفسه بالغناء.

ويأخذ بيـهان فى إعداد المشاهد لهذا الانقلاب المسرحى، ويتجـمع النزلاء حول جسد الجندى المسجى، ويستمعون معنا إلى تأبين تيريزا أوكيزى:

ماليدى :

دعونا نغطيه

تيريزا :

ليزلى حبيبى ، آلاف البركات تحل عليك

بات :

لا داع للبكاء تيريزا ، هدا ليس بخطأ من جانب أحد، ولم يقصد أحد أن يقتله

تيريزا :

لكنه مات

بات :

وكذلك الشاب فى سجن بلفاست

تيريزا :

لا يعنيك أمر السجن فى بلفاست أو أمر الأحياء الستة بل مايعنيك هو أنك فقدت الشباب، وفقدت قدمك الكسيحة، أما هو فقد مات فى أرض غريبة وليس له أحد فى وطنه، لن أنساك بالمرة ياليزلى وحتى نهاية الزمان صـ٢٣٦، ويشير المولف- عن طريق بات - موضوع ضحايا الحروب، ونرى رد الفعل العاطفى من جانب تيريزا، ويخدع ذلك الوداع الأخير المشاهدين الذين قد يأخذون فى التصفيق، لكن الضحكة الأخيرة تتبقى من نصيب بيهان، حيث ينهض الجندى من جديد، ويأخذ فى الغناء فى سخرية، على شاكلة المهرجين فى عصر الملكة إليزابيث، ويعمق هذا البعث المفاجيء الإحساس بالسخرية من تلك الأحداث التى وقعت لتوها:

أجراس جهنم تدق

لكم وليست لى

أين أنت أيها الموت

وأين ندفن ذلك النصر صـ٢٣٦

وهذه هى نهاية المسرحية رقصة الموت، ويسدل الستار بعد أن قام المسرح بتجسيد الأفكار، ولم يقتصر على مجرد عرض للعواطف الرخيصة، ويسقط الجندى صريعًا على يد «أشباح غير واضحة من رجال حفظ القانون، صـ٢٣٣ ، ولكن روح الجندى تمثل فكرة الحرية الفردية، وتبقى دون هزيمة، ولاتستطيع تلك الأشباح المدججة بالسلاح قمع

إرادته، وتستمد المسرحية قوتها من القدرة على العودة إلى هذا العالم المتمزق كما تفعل الشخصية الرئيسية فيها، والمسرحية عامة تسير على غرار المسرحيات الأخلاقية فى هذا العصر الذى يتطلب البقاء على قيد الحياة به إرجاء عنصر عدم التصديق، فكل إنسان تقوم تلك الأشباح بالتخلى عنه، أو الغدر به وطعنه من وراء ظهره قد يتحقق له الانتصار الروحى على الموت الانفرادى مع ذلك.

وتتم التضحية بالجندى البرىء ليزلى، بطل المسرحية الذى يتصف بالشخصية المتميزة، ويقتل الجندى ، ولكنه لايمنى بالهزيمة على يد النظام الذى يتحكم فى مصيره ويختلف فى هذا الموقف عن الغريب فى المسرحية الأولى الذى لايظهر على المسرح بالمرة رغم أننا نعرف من الحكايات أنه قد قام بقتل زخيه وتمزيق جسده إلى أشلاء، لكن الغريب يبقى دائمًا الشبح الذى يحلق فوق أحداث المسرحية بعد أن حسم مصيره منذ البداية، وتحول الوحشية التى تظهر فى الجريمة التى يرتكبها دون حصوله على العفو، ولانرى الغريب حتى نشعر بالتعاطف معه، بل بالعكس، فإن تفصيلات حادثة القتل يشير الفزع ويشترك النزلاء الاخرين مع الحراس فى انتظار الموت ورغم أن المسرحية تلقى الضوء حول الطبيعة الإنسانية فى ذلك الصراع الذى يدور مع نظام من نظم التأديب، إلا أنها تتعلق أيضًا بمؤسسة من المؤسسات الشاملة التى يقع الأفراد تحت سيطرتها، ومثل مسرحية السفينة الشراعية، فإن مسرحية الغريب تستخدم التطور الدائرى، ولاينتهى الأمر بسبب حادثة واحدة، وتستمر محاولة تفسير ذلك الموقف الساكن أو موقف الطريق المسدود حيث لايسمح البنيان الميت، بأى رد من ردود الأفعال، وهذا مانراه أيضًا فى مسرحيتى دافيد رابى التدريب الأساسى لبافلو هاميل، والراية، فالمسرحية الأولى تقوم بالتركيز على نموذج من النماذج الحقيقية يلتمس بعض

الحياة حتى لو ظلت الحياة بالنسبة له مجرد صفر من الأصفار، والمسرحية الأخرى مسرحية تقليدية إلى حد ما تتناول فرد وحيد برىء يقوم بالسخرية من هذا العالم الذى تمزقه الحروب عن طريق التسامى فوق كل مايدور.

لكن مسرحية بيهان الغريب تتطرف فى تركيزها على الأحداث، وتطلب من المشاهد الكثير ويعرضبالمقارنة بمسرحيته الثانيه المشهد الأخير بالمسرحية منظر السجناء وهم يبتعدون عن دور القيام بحفر القبر عن طريق نوع من أنواع التوافق الثانوى مع الحياة داخل السجن، ويتعارض المشهد بوضوح مع السخرية والتعاطف اللذان نشعر بهما فى المشهد الأخير من الرهينة، وعامة، فإن مسرحية الغريب أقل عاطفية وأقوى تأثيراً، فهى تتعلق بكل رجل وأى رجل (مثل بافلو هاميل - الرجل العادى للغاية عند رابى)، ويأخذ هذا الرجل فى المقاومة حتى لايقع تحت تأثير التيار الذيبرزح تحته البطل فى الرهينة، ويستمر الرجل فى التصدى لفكرة من الافكار حتى يستشهد، وبدلاً من الخوض فى المسائل القانونية أو روتين التخلص من متعلقات الغريب، يختار بيهان أن يعرض صورة السجناء، وهم يتساومون أثناء القيام بحفر القبر حول تلك «الخطابات اللعينة ... التى قد تجلب المزيد من النقود بعد نشرها فى صحيفة من صحف الأحد» صـ١٢٤، وتجرى العملية التجارية عند موقع القبر بالسجن كنوع من التمثيل الصامت بمصاحبة ذلك الصوت الوحيد غير المعروف الذى تفتتح أغنيته عن روتين السجن أحداث المسرحية، وهذا الصوت عنصر مسرحى فعال يذكر المشاهد بفكرة الدوام داخل السجن، ذلك البينيان الكبير الذى تدور فيه جميع أحداث المسرحية.

في انتظار الموت

تدور مسرحية الغريب ومسرحية فى انتظار الموت حول موقف درامى متشابه، ففى كل من المسرحيتين يحكم على الرجل بالموت بسبب جريمة بشعة يقوم بارتكابها بسبب العواطف، لكن بينما تستخدم الغريب مصطلحًا دارجًا من المصطلحات الشائعة بالسجن للتعبير عن الشخص المدان داخل فودفيل الروتين اليومى، فإن مسرحية فى إنتظار الموت تقوم بتحويل روتين السجن إلى أمر شديد القتامة، ويمجد جينيه فى تلك المسرحية شخصية العيون الخضراء أو القاتل المقدر له الموت الذى لايبقى له شىء آخر يخسره.

وقد كتب جينيه مسرحيته الأولى بين عامى ١٩٤٤-١٩٤٥ على الأغلب لكنها لم تعرض سوى عام ١٩٤٩، أى بعد ثلاث سنوات من العرض الأول لمسرحية الوصيفات [٢٧]، ومثل السفينة الشراعية أو الغريب، فإن مسرحية فى إنتظار الموت تتعلق بنظام من نظم العقوبات مألوف للمؤلف، وعلى العكس من براون الذى يعتبر جديداً على الأمر،أو بيهان الذى يتصف بالإنحراف، فإن تجربة جينيه تتميز بأنها تجربة دولية وإجرامية، فمنذ عام ١٩٢٦، ولمدة عقد ونصف من الزمان، ظلت زنزانة السجن هى بيته الوحيد، ويكشف جينيه عن الجرم الذى يرتكبه وسط هذه العبارات:

«اعتدت أن أعيش من السرقة»، يعلق فى اعتزاز واستهانة بالنفس، لكن، أحب الدعارة بصورة أكبر، فهى تحتاج لمجهود أقل، ألبانيا ويوجوسلافيا وإيطاليا والنمسا وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا فى عهد هتلر

حتى أنتورب: مقبوض عليه ومسجون ومرحل ثم مقبوض عليه ومسجون ومرحل، وفى ألمانيا يفقد حب السرقة والابتزاز: فهو بين جمع من اللصوص وتفقد السرقة معناها، وتفيد الجريمة فقط عندما تشيرالشر الذى يواجهه المجتمع [٢٨].

والنموذج الأصلى الذى تعرضه تلك الزنزانة الميتافيزيقية عند جينيه هو نظام السجون الفرنسى غالبًا، والذى ظل متخلفًا قبل الاصلاحات الأخيرة التى أدخلت عليه، وفى هذا الصدد، يذكر أحد النقاد أنه حتى عام ١٩٣١، فإن بلبينوا يصف السجن المركزى فى بوليبه الذى ينتظر الترحيل منه بأنه يضم النزلاء الذين ينامون بأقدام عارية ويرتدون البنطلون فقط أو سترة قصيرة ولاتوجد سوى البطاطين الرقيقة على الأرض المجردة من كل شىء، ويصف بلبينوا كذلك الزنزنات الرطبة المظلمة حيث يجلس الرجال مصفدين بالأغلال يقتاتون الخبز والماء[٢٩]، وهذه الرموز للسجن التقليدى- أى الملابس الرثة والحجارة- فى كل مكان، وتكون الأقدام العارية والأصفاد الحديدية جزءاً لا يتجزأ من الإطار الذى تدور فيه مسرحية فى إنتظار الموت، وكل الأحداث تدور فى زنزانة واحدة يشغلها ثلاثة من السجناء، ولذلك الأطار وظيفة مزدوجة فى المسرحية، فهو يمثل الحقيقة الصارخة التى يصفها التقرير الذى وضع عام١٩٣١ (جدران من الحجارة، السرير... من الجرانيت، والقضبان)[٣٠]، وبقية نواحى القصور، وينعكس ذلك كله على القتامة التى تظهر فى أسلوب جينيه عندما يقوم بإعطاء الوصف الافتتاحى للإطار الذى تدور فيه المسرحية:

المسرحية بأكملها تدور كما لو كانت حلمًا، فالديكور والملابس ذات ألوان صارخة يتصارع فيها اللون الأبيض مع اللون الأسود، وبصورة غير

مفهومة يسير الممثلون فى حركات ثقيلة أو سريعة تشبه وميض البرق، وينبغى أن تنخفض درجة الصوت عند الممثل وأن يتحاشى الإضاءة قدر الامكان صـ١٠٣-١٠٤.

ويستخدم جينيه ألوان الملابس، والإضاءة ، والحركات التى تصدر عن الممثلين حتى يتم تحويل هذا السجن القائم على نموذج من النماذج الحقيقية إلى نوع من الأحلام التى تقوم على التصور فى المقام الأول .

ومسرحية فى إنتظار الموت مسرحية أولية من ناحية الشكل والمحتوى وتوجد فيها بذور مسرحياته التاليه، وفيها ، يشترك فى الزنزانة كل من العيون الخضراء (القاتل المدان)، وليفرانك (السارق) وموريس (الشاب المنحرف)، وتنشأ ثلاثية من الحب والعنف بين هؤلاء الأشخاص ذوى الاتجاه الجنسي غير المعروف، وذلك يهدف محاولة فرض الوهم أساسا ، والعنف الذى يدور له كثير من الوقع،لأن الصورة المتهرئة التى تتكرر هى صورة الخارج على القانون، والصورة التى تتم الاشادة بها هى صورة الاجرام والمجرمين، وتشير لوسيان جولدمان فى هذا الصدد إلى أن موضوع هذه المسرحية التى تتألف من فصل واحد هو نضال الفرد حتى يحصل على التقدير المعنوى، فالأشياء التى يقوم المجتمع العادى بإدانتها هى الأشياء الوحيدة ذات القيمة الأخلاقية، وينقسم العالم طبقًا لذلك إلى نوعين من الناس: الضعفاء (أى المحتال والسارق والشخص البسيط)، والأقوياء أى القتلة بالفطرة الذين تصبح شخصيتهم الاجرامية من طبيعة الأشياء، وتضيف جولدمان أن مسرحية جينيه تقدم:

مادة لافتة للأنظار من ناحية الدراسة الاجتماعية فالمؤلف نتاج للطبقة الفرنسية الدنيا التى تضم الشواذ واللصوص التافهين، وهو يقوم بوصف تجارب هذه الطبقة الدنيا فى أعماله الأولى، لكن مايميز جينيه (كمثل من أمثلة الصلة بين المجتمع الصناعى الحديث وبين الابداع الأيدى) هو المواجهة التى تتم فى أعماله بين رفض المجتمع وبين مشكلات الطبقة المثقفة فى أوروبا التى ماتزال تشعر بالعداء تجاه الرأسمالية، وبالطبع يتم لفظ الطبقة الدنيا من وسط المجتمع المحترم لكن جينيه يعبر عن ذلك، ويرتفع به لمصاف الرؤيا العالمية(٣١)

وتتضح فى مسرحية فى انتظار الموت هذه الصفة التى يتميز بها چينيه، وهى الإرتقاء بقاع المجتمع والنفس إلى مستوى مسرحى يتخيله، وتشبه الزنزانة غرفة الانتظار فى مسرحية سارتر ممنوع الأنتظار (التى تدور فى الجحيم والتى عرضت لأول مرة ١٩٤٤)، فهى إنعكاس لعالم شخصى وعالم حقيقى أو متوهم، ومثل مسرحية بيكيت فى إنتظار جودو (التى عرضت لأول مرة ١٩٥٣) والتى تستهلك فيها الشخصيات الوقت أو تقوم بخدمته من داخل الفضاء المسرحى البسيط الذى يحيط بتلك الشخصيات، فإن مسرحية فى انتظار الموت تصور اعتماد السجناء الثلاثة على بعضهم البعض لقضاء الوقت، والوسيلة الوحيدة المتبقية هى المشاركة فى ألعاب الترفيه، والإطار العام للمسرحية يشبه الحلم، وذلك بالطبع يوثر فى نوعية الألعاب المستخدمة، وفى تلك الزنزانة البسيطة، يضع جينيه موضع التطبيق فكرة ارتو عن أهمية المسرح فى إيجاد الصلة بين الحقيقة وبين الاحساس بالخطر(٣٢) حيث يذكر آرتو فى مقدمة **المسرح ونظيره** «تفتقر الحياة إلى السحر الدائم ويعود ذلك إلى الرغبة فى

مراقبة الأفعال... وبغض النظر عن القول أننا نبحث عن السحر فى الحياة، فإن الحقيقة أن الجميع يخشى أن يسير تحت تأثيره»[٣٣]، ويسلم جينيه بذلك، وتظل القوة المحركة فى مسرحية فى إنتظار الموت هى فكرة آرتو عن المسرح باعتباره ذلك المكان الميتافيزيقى المظلم الذى تقام فيه الاحتفالات أو كما يقول رئيس الشرطة فى مسرحية الشرفة لجينيه «يقول العالم الخارجى إن هناك احتفالاً»[٣٤].

وتعرض مسرحية فى إنتظار الموت سلسلة من الألعاب الخيالية العنيفة التى تسمح بإثارة عدد من الانفعالات تفيد فى قضاء الوقت، ويقوم كل نزيل من النزلاء الثلاثة بالإفشاء عن أسراره للآخرين، ويرى المشاهد ذلك العالم المحترف أى عالم الإجرام، ويرى أيضًا- بعد وقوع تلك الشخصيات فى الفخ- عالمًا رمزيًا ساحراً يمثل فكرة آرتو عن المسرح، وعن طريق هذه الجماليات الحسية وعن طريق اللعبة الجسدية المحسوسة يدعو جينيه المشاهد إلى الإلتفات إلى القوى السوداء الخفية التى تستدعى مواجهة القدر فى بطولة[٣٥]، وتتحقق رؤية آرتو - وهى أيضًا حلم جينيه - عن المسرح الكامل الذى يحدث فيه التواصل، وهو مسرح محظور خفى وسرى يرى جينيه أن «المرء يذهب إليه تحت جنح الليل وهو يرتدى القناع»، ويكفى أن يعرض على هذا المسرح العدو المشترك، والموئل الذى يستأهل الحمايةومحاولة إسترداده[٣٦].

وتصور مسرحية فى إنتظار الموت هذا المسرح السرى، مع جميع الألعاب السرية التى يقوم النزلاء بلعبها فى الزنزانة أمام الجميع، ونشهد التجربة التى يمر بها السجناء والتى يطلق عليها آرتو «طرد الروح»[٣٧]، وفى نفس الوقت، يعطى جينيه مثالاً على المسرح السرى عن طريق عدد من الحوادث التى تدرك بالحواس مثل «رقصات الألعاب التى تنساب» صـ١٣٢والتى تترك المشاركين خائرى القوى يشعرون بالإحباط، ويوازن

جينيه بين الأحلام التى تتعلق بها المسرحية وبين عدد من الأصوات الحقيقية تشير إلى الحياة بالخارج، ويوجه المؤلف عناية الممثلين إلى ضرورة «إستعمال اللهجة الشائعة فى العشوائيات» صـ١٠٤، ويسرى ذلك على أكثر الصفحات شعرية فى المسرحية، وهذا يعنى أن المسرح السرى بالزنزانة فى مسرحية فى إنتظار الموت يشبه «المسرح الأساسى» الذى يتوق إليه آرتو والذى يعبر عنه فى مقال له حول **المسرح والطاعون**، ففى تلك الزنزانة تنحصر فى مكان معين محاولة الكشف عن القسوة والكتابة عنها، [٣٨]، ويتحول هذا المكان إلى صورة لأى مكان آخر، وتدور مسرحيات جينيه الأخرى- مثل هذه المسرحية الأولى داخل زنزانة خاصة (تمثل كل منها الجنة بالنسبة له)، ويتوقف فى تلك الزنزانة النظام المعتاد وكما يرى أحد النقاد:

> **فى هذه الأماكن الخاصة- السجون والثكنات وأماكن الصلاة- تدور لعبة حقيقية... وتظل هذه المجتمعات السرية المختلفة عنصراً من عناصر الجذب فهى موقع من مواقع الفن، وعالم مصغر يمثل العالم الخارجى الأوسع وهى أماكن ذات لغة خاصة وذات تنظيم هرمى مقبول يستبعد منها الغرباء كما أنها أماكن مجردة تخلو من المعان الشخصية[٣٩].**

وفى واحد من تلك الأماكن الخاصة - أى زنزانة السجن- يلعب المذنب «لعبة حقيقية» تتعلق بالخلاص وبالهروب، ووسط تلك المراسم الغريبة وتوجيه الاساءات، تظهر فكرة جينيه عن الكرامة، وعن الدور الذى تقوم به فى مواجهة النظام الاجتماعى، وتقوم مسرحية فى إنتظار الموت بتعرية إطار السجن بعيداً عن النظرة الأجتماعية أو الميلودرامية، وتتحول الزنزانة إلى صورة سرية معكوسة تمثل العالم، وشخصية العيون الخضراء- مثل الزنزانة التى يقيم بها- لها بعض الدلالات، فقد حكم عليه بالموت

بسبب جريمة فظيعة تشمل الاغتصاب والموت، وحضور هذه الشخصية على المسرح حضور طاغ، ولاتستطيع القيود الموضوعية فى قدمية أن تشل حركته، وإنما هى تزيد من الاحساس بطبيعته الخطرة، ويجسد العيون الخضراء السجن جسميًا ولفظيًا، والآراء التى يدلى بها باللغة الدارجة بيان نفسى إجتماعى، وتتضح العدوانية الكامنة فيه عندما يقوم بتحذير زميليه وتوكيد ذاتيته بعد أن يعيد تمثيل الجريمة التى إرتكبها:

تعرفون الآن ما لايعرفه رجال الشرطة وترون ما أنا عليه بالداخل حقيقة لكن حذارى فقد لا أسامحكم بعد أن إستطعتم إنتزاع نفسى منى، ولا تعتقدوا أننى سأبقى هناك محطمًا، سوف أعود من جديد، وسوف أعيد التنظيم من جديد وسوف أبنى نفسى من جديد، إننى أشفى وأستعيد نفسى، وأصبح أقوى تحملاً، أقوى من القلاع والسجن، هل تسمعوننى، أنا السجن نفسه، داخل الزنزانة التى أقيم بها أحرس الجنود ومن يقومون بالسلب والنهب، فكونوا حريصين فلست واثقًا أن الحراس والكلاب عندى ستبقى ساكنة، إن أطلقتها ناحيتكم، وعندى حبال وسكاكين وسلالم، كونوا حريصين، فهناك جواسيس فى كل مكان، أنا السجن وأنا وحيد فى هذا العالم صـ١٣٦-١٣٧.

ويشير العيون الخضراء إلى نفسه فى هذا الحديث المحورى باستخدام ضمير الغائب، ويشير إلى السجن باستخدام ضمير المتكلم، وتنسد الهوة بين العالم الداخلى والعالم الخارجى عن طريق جسم العيون الخضراء، فهو جزء من القوة الغاشمة التى تحركه، والتى تعطيه الحياة، والتى ستؤدى به إلى الهلاك، وفى عالم جينيه المعكوس، يصبح المجرم من الملوك، فجوهر الوجود هو الشر، وتنتعش شخصية العيون الخضراء ومن على

شاكلتها داخل تلك الثقافة المبتذلة ويظل السجن تجسيداً لمفهوم جينيه عن العالم الخفى المرادف للغريب بالفرنسية، وعلى العكس من مسرحية براون السفينة الشراعية فإن مسرحية فى إنتظار الموت تحتفظ بالفردية للشخصية بل وتجعل أحد الشخصيات يتحدث عن الفكرة وراء العمل، وتسود شخصية فريدة على المسرح- كما يحدث فى الماخور الميتافيزيقى فى مسرحية الشرفة لجينيه- هى العيون الخضراء، وهى شخصية مولعة بالاحتفالات على غرار مدام إيرما، وكما يذكر جينيه فى مجموعة الخطابات التى يكتبها رلى روجر بلين، فإن فكرته عن المسرح تشمل رؤية عن الممثل باعتباره أكبر من الحياة وباعتباره من قوى الطبيعة ذاتها :

يجب على الممثل أن يؤدى دورة بسرعة وهذه السرعة التى تشبه سرعة البرق سوف تجلب الدهشة للجمهور، ويتصف الممثل بالجمال عند القيام بالتمثيل وسط هذه البيئة، ويشعر المشاهد بإحساس الحزن والأسى ، عندما يختطف، فقد شاهدوا النيزك يحوم فى الأفق قبل أن يختفى، وهذا النوع من التمثيل يضفى الحياة على الممثل وعلى المسرحية .

ولذلك : اظهر ، وتلألأ، ثم اختف (٤٠)

ويتوازى الجدل الديالكتيكى فى مسرحية فى انتظار الموت مع مسرحية الشرفة حيث يتصارع الوهم مع الحقيقة، وتمسك الكاتب فى مسرحية فى إنتظار الموت بالتقاليد الفرنسية المتعلقة بالوحدات الثلاثة، وهنا ، كما فى مسرحية الشرفة، تدور معركة للسيطرة، وكما لانرى الجانب الخفى من شخصية مدام إيرما فى الشرفة وهو جانب الملكة، فإن الجانب الذى لانراه فى مسر حية فى إنتظار الموت هو السجين سنوبول الذى

لايقهر على المسرح، وفى كل من السرحيتين، يحدث الاندماج بين الشخصية النقيضة والشخصية الرئيسية، وتجسد كل شخصية منهما جانبان مختلفان من جوانب وهم واحد يتعلق بالسيطرة، وفى الشرفة، فإن نقيض الحاكمة مدام إيرما هو الثائر شانتال، وفى مسرحية فى إنتظار الموت فإن نقيض شخصية السجين الأساسى- العيون الخضراء هو الحارس.

ويلعب سونوبول دوراً هامًا حول موضوع السجن بالمسرحية،ورغم أنه لايظهر بالمرة، إلا أن حضوره يتوزع فى كل أجواء الصراع، ويستمر موريس فى التخاصم والملاحاة مع ليفرانك، ويتناظران هذه المرة عن مزايا سنوبول بالمقارنة مع العيون الخضراء، ويأخذ ليفرانك فى الاشادة بذلك السجان الأسود الغائب عن المسرح :

سنوبول ليس من هذا العالم ويشعر كل المسجونين بذلك، فى كل هذا السجن وكل سجون فرنسا، فهو يتلألأ، وهو يلمع بالضياء، وهو أسود، لكنه يضىء كل الزنزنات التى يبلغ عددها ألفين زنزانة ولايستطيع أحد التغلب عليه فهو رئيس السجن الحقيقى... تحمله السلاسل وهو ملك، ... وجرائمه ! صـ١٠٧

لكن موريس يعتبر العيون الخضراء بطلاً ، وسنوبول بالنسبة له- ما هو إلا صورة سلبية للعيون الخضراء بصورة براقة أو العيون الخضراء من خلال سحب الدخان أو العيون الخضراء مغطاة بالطين أو العيون الخضراء فى الظلام صـ١٠٦-١٠٧، وفجأة، يبدأ العيون الخضراء فى تهدئه زميليه بالزنزانة، ويعلن أنه لايوجد ملك فى السجن صـ١٠٨، ويقر ذلك النطق السامى بسيادة السجن المطلقة، فداخل ذلك الاطار المسيطر،

لايستطيع كل من سنوبول أو العيون الخضراء- رغم كل مايتمتعان به من كاريزمية خارج تلك المؤسسة- أن يحظى بالسيادة، ويعترف العيون الخضراء بخضوع النفس أمام السجن ويتخلى عن الجزء الذى لانراه، فسوف سيلقى الموت خلال شهرين كما يعلم ولذلك ينصح زميليه أن يتحولا إلى سنوبول:

ألا ترون ما أنا فيه، نحن فقط نولف قصصًا تصلح للبقاء بين أربعة جدران؟ ولن أرى ضوء النهار ثانية ولست مغفلاً ألا تعرفان من أنا؟ وألا تعرفان أن القبر مفتوح تحت قدمى... الفأس ياسادة!! أنا غير حى بالمرة! أنا وحيد الآن! وحيد تمامًا! بمفردى ! وسوف أموت فى هدوء، لقد تجمدت... تجمدت والأفضل أن يخر كل منكما ساجداً أمام سنوبول أنتما على حق، فرقم ١ هو سنوبول، وهو الأعلى ص١٢٤.

ويتجمد صاحب العيون الخضراء فى صورة من صور الاجرام وينتظر الجلاد ، ويعتبر نفسه ميتًا بالفعل، وينتظر توقيع العقوبة،ويعترف بالهزيمة تمامًا أمام الحوائط الأربعة داخل السجن ويتخلى عن مكانته فى ذلك العالم لنظيره الأسود الذى لانراه على المسرح، والذى يصور غيابه عن خشبة المسرح العجز الذى يشعر به الفرد فى مواجهة السجن أو الموقف الراكد فى المسرحية، ويعبر جينيه عن الفكرة الدرامية الأساسية بصورة سلبية، ورغم أن الأحداث تتبع تقليدية تضم ألوانًا من الغيرة ومن الخيانة، إلا أنه فى كل الأحوال، يسود السجن فوق جميع المتطلبات التقليدية داخل المسرح، وتنغلق الدائرة السحرية على حوائط زنزانة وحيدة، وبالرغم من كل الصفحات التى تتعلق بتاريخ سنوبول ومكانته، فإنه لايظهر على المسرح، ويحكى الرجال الثلاثة فقط وفى هذا الفضاء المحدود حكايتهم، وما يقومون به من أعمال وينتقل الإحساس بالاختناق

والقيود المفروضة على الحرية إلى المشاهد، الذى يشعر بالإحباط من جراء الفخ الذى يقع فيه السجناء الثلاثة داخل ذلك القفص، ويشعر المشاهد أيضًا بالامكانات الدرامية فى شخصية سنوبول، فعندما يحرم المشاهد من رؤيته، تبقى فكرة الطريق المسدود ماثلة للعيان داخل ذلك السجن،حتى لو ظل الأمر برمته حلمًا من الأحلام.

وخلال المسرحية، يصعد لسطح الأحداث ذلك التوتر الدائم بين هذه الشخصيات المتناقضة، ويتضح ذلك عن طريق الخلاف المستمر بين (موريس وليفرانك، وكل منهما له رأى مختلف حول الفروق بين العيون الخضراء وبين سنوبول، وأثناء القيام بأداء لعبة ثانية، يحاول كل منهما بمفرده أن ينال انتباه العيون الخضراء أو النموذج المجسد للبطل الذى ينتظر الموت، وتصبح صورة الفتاة المرسومة بالوشم تحت جلد العيون الخضراء صـ١٥٥ وسيلة لنيل الحظوة عنده، وعلى وجه الخصوص، يحاول ليفرانك تقليد مثله الأعلى، والسير على منواله، ويقوم أولاً بإرسال الخطابات إلى الفتاة نيابة عن العيون الخضراء الذى لايستطيع القراءة أو الكتابة، ثم يقوم ثانيًا بوشم لفظة المنتقم على أحد صور وبعد ذلك يقوم بارتكاب جريمة القتل فى ساحة العيون الخضراء،وتفشل هذه المحاولات الثلاثة لتقليد وإحتواء العيون الخضراء حيث تثير خطابات ليفرانك ريبة الفتاة (كما كان ليفرانك يأمل فى الحقيقة)، لكن الخطابات تسبب أيضًا غضب العيون الخضراء الذى يقدم الفتاة التى لانراها للحارس المفضل لديه داخل السجن، كما يتضح أن أسطورة "المنتقم" على صدر ليفرانك ماهى إلا زيف لا يستند إلى الخبرة، وكذلك فإن قتل موريس يحدد مصير ليفرانك داخل السجن باعتباره من المتطفلين المخادعين وسط التنظيم الهرمى السائد فى السجن.

وتسير المسرحية بحركات بطيئة نحو حادثة القتل، ويقوم ليفرانك بخنق منافسه حتى ينال مكانة عاليه فى عالم الإجرام عن طريق هذا العمل العنيف لكن العيون الخضراء لايقبل هذا التعبير عن الحب، بعد أن دخل السجن من قبل عن طريق حادثة القتل التى ارتكبها بسبب العاطفة:

... وبدأ كل شىء فى التحرك ولم يكن هناك مايمكن عمله، لذلك كان ينبغى أن قتل شخص ما ... وكنت خائفًا ومترددًا وحاولت أن أجرى فى كل الجهات وأن أفعل كل شىء حتى لا أصبح قاتلاً حاولت أن أصبح كلبًا أو قطة أو حصانًا أو نمرًا أو مائدة أو حجرًا أو حتى أن أصبح وردة- لاداع للضحك، فعلت ما أستطيع وانكفأت، واعتقد الناس أننى أعانى نوبات التقلص، لكنى أردت أن أعيد الساعة للوراء وأن أفعل ما فعلته وأن أعيش حياتى من جديد كما كانت قبل الجريمة ويبدو سهلاً محاولة العودة للوراء لكنى جسدى يرفض ذلك، وحاولت مرة أخرى... الرقصة التى أقوم بها، ليتكم ترون هذه الرقصة، رقصت فعلاً، رقصت صـ١٣١.

ويعيد العيون الخضراء تمثيل الجريمة أمامنا، وطبقًا للتعليمات المسرحية، فإنه «يلتوى بشدة أمام المشاهدين، ويحاول القيام بالرقص، ويظهر الألم الكبير علي وجهه صـ١٣٢، وعندما تنتهى الرقصة، يتذكر العيون الخضراء اللحظة المجنونة: كان معى بعض زهور السوسن بين أسنانى، وتبعتنى الفتاة، فقد كانت كالمنومة... أقول لكم كل شىء،وأرادت أن تصرخ حين بدأت ألحق الأذى بها، فقمت بخنقها، واعتقدت بعد وفاتها أننى سأستطيع إعادتها للحياة صـ١٣٤، و«أنا أقص عندكم كل شىء»،

فالجريمة إعتداء بسبب الحب، ولايمكن تقليدها، لذلك تخلو حادثة القتل التى يرتكبها ليفرانك من الأهمية، وتتعارض مع الجمال والرعب فى الجريمة العاطفية التى يرتكبها العيون الخضراء من غير سبب واضح، ويشعر ليفرانك بالمرارة، وعدم القدرة، وسط ذلك الموقف الذى لايمكن الفكاك منه، ففى حضور العيون الخضراء يبقى دائمًا شخصًا غير مرغوب فيه، وعندما يتبادل الحارس مع العيون الخضراء الهدايا مثلاً، باعتبار كل منهما من القوى المتكافئة ذات السلطة فى التنظيم الهرمى للسجن، يعبر ليفرانك عن استيائه مما يجرى دون مشاركة من جانبه، فقد أحضر الحارس رسالة وبعض السجائر إلى العيون الخضراء من سنوبول، ونظير ذلك، يرد له العيون الخضراء الصنيع، ويعطى الحارس الفرصة للذهاب لمحاولة التقرب من فتاتة ويشتاط ليفرانك غيظًا:

> **يتلقى العيون الخضراء أوامره من العالم الآخر، فهم يرسلون له السجائر-من أين؟ من الجانب الآخر من النهر، ويحضرها له حارس خاص يرتدى كامل الزى الرسمى، مع رسالة من الفتاة... وينقسم كل السجناء إلى معسكرين ويتبادل المكان المتوجان الابتسامات من فوق رؤوس الجميع أو من وراء ظهورهم أو حتى أمام أعينهم، وفى النهاية، يقدم له الفتاة كهدية صـ١٤٣-١٤٤.**

لكن العيون الخضراء يرغم زميله بالزانزانة على الصمت وذلك بأن، ويذكره بالمرتبة العالية التى يتمتع بها ويقول «أشعر أن عليك أن تدور وتدور مثل الحصان فى ألعاب الأرجوحة صـ١٤٤، فالعيون الخضراء- مثل الحارس ومثل سنوبول- يعرف نفسه ويعرف مكانته «لقد تفهمت الجريمة التى قمت بها وتفهمت كل شىء وعندى الشجاعة أن أظل بمفردى في وضح النهار» صـ١٤٥، ثم يوجه الحديث إلى ليفرانك» ستعرف يومًا، ما

الذى يعنيه الحارس، لكن عليك أن تدفع الثمن قبل ذلك، ص١٤٥، ويدفع ليفرانك الثمن بالفعل خلال المسرحية، فبعد أن يدور ويدور يرتكب عملاً من أعمال العنف، ويقوم بقتل موريس فى محاولة لاثبات رجولته، والتعليمات المسرحية فى تلك اللحظة جنسية بشكل واضح «يأخذ موريس إلى جانب من الجوانب، ويقوم بخنقه ويقع موريس على الأرض بين ساقى ليفرانك المفتوحتين ، وينتصب ليفرانك واقفًا » ص١٥٩، وفى تلك اللحظة أيضًا، يجمع جينيه بين عدد من التفاصيل الحقيقية حول السجن (الشذوذ الجنسى) وبين القتامة السائدة، ويتجمد ليفرانك على تلك الشاكلة، وتعطى المسرحية صورة عن عدد من العادات التى تدور داخل السجن، وهذه هى الثقافة البديلة السائدة داخل السجن، ويثبت ليفرانك على تلك الصورة، وتتحول الجريمة التى يرتكبها إلى نوع من أنواع الحبس الفردى الذى لايستطيع الهروب منه.

وتنتهى المسرحية بتوكيد الفهم المتبادل بين العيون الخضراء والحارس، رغم أن كل منهما تجسيد لبعض القيم المتعارضة، وبينما لانرى سنوبول الذى يمثل الصورة الأكبر من الحياة التى تناظر صورة العيون الخضراء، فإننا نرى عوضًا من ذلك العلاقة الخاصة التى تنشأ بين العيون الخضراء - المجرم صاحب الشأن - وبين الحارس، فكل منهما شخصية قوية لها نفس المكانة داخل التنظيم الهرمى بالسجن، لكن الحارس بالطبع يظل الشخصية الوحيدة التى يحق لها الانتقال من زنزانة لأخرى ولا يمثل الحارس دور النقيض لذلك القاتل المدان، بل هو نظير له، وعندما يدخل الحارس على سبيل المثال إلى الزنزانة ويلاحظ السرير غير المرتب، فإنه يتوجه بالحديث إلى ليفرانك، ويوضح الدور الذى يقوم به الحراس وسط هذا الصراع بين الفرد وتلك المؤسسة الهائلة:

ترى الآن مايحدث عندما تود أن تتصف باللطف؟ لايصلح ذلك مع رجال أمثال هؤلاء وينتهى بك الأمر إلى أن تصبح غير آدمى، ثم يزعم الناس أن الحراس متوحشون (ويوجه الحديث إلى ليفرانك) لو لم تكن أبله لأدركت أننى أؤدى عملى ولايستطيع أحد أن يقول أننى قاس معك وقد تعتقد أنك ماهر لكنى أعلى منك درجة... ولاتعرف ماعلى حارس السجن أن يراه وأن يتحمله ولاتدرك أنه ينبغى أن يظل على النقيض من المجرم، وزغنى ما أقول: النقيض، كما أن عليه أن يكون على النقيض من أصدقائهم وليس بالضرورى أنه عدو، فكر فى ذلك ص١٣٩-١٤٠.

ويعطى إستعمال اللغة العامية من جانب الحارس بعض المصداقية فى دفاعة عن النفس، وعندما يتحدث عن دور الحارس فى السجن، فإنه يشير كذلك إلى أن الحارس يخفى جزءاً أساسياً من نفسه عندما يقوم بأداء هذه الوظيفة الاجتماعية، ولهذا الجانب الخفى فى شخصية الحارس نظير نفسى درامى بين السجناء داخل هذه الرؤيا/ الحلم حول الزنزانة، ومثل العيون الخضراء، يخدم الحارس أغراض جينيه باعتباره شخصية لها فرديتها، وهو نموذج إجتماعى، أو جزء درامى نفسى فى الذات رهين داخل الحبس، وهو أيضًا تجسيد للفكرة، وبعد أن يترك الحارس ليفرانك، يستدير إلى السجين الذى يتكافأ معه فى صورة القوة المشوبة ببعض القيود، وأمام الحارس يقف العيون الخضراء، النظير وليس العدو، ويتضح التشابه بين الحارس والعيون الخضراء أيضًا فى اللحظات الأخيرة من المسرحية، ويواجه العيون الخضراء ليفرانك بعد مقتل موريس، وتجرى مناقشة يقلل فيها العيون الخضراء من شأن الجرائم التى ترتكب مع سبق الاصرار، بالمقارنة بتلك الجرائم التى ترتكب كعمل من أعمال العاطفة، ثم يتبلور التحالف بين

العيون الخضراء وبين الحارس عندما يقوم العيون الخضراء بآخر عمل له وهو خيانة ليفرانك، وطبقًا للتعليمات المسرحية، ينادى العيون الخضراء على الحارس، ونسمع صوت المفتاح، ويفتح الباب، ويظهر الحارس، وينظر نحو العيون الخضراء صـ١٦٣، ويعتبر جينيه نفسه مذنبًا فيما يتعلق بهذه الجريمة التى يرتكبها العيون الخضراء، فهذه هى الجريمة الأخيرة التى يرتكبها العيون الخضراء، وهى الجريمة الكبرى فى رأى الخارجين على القانون: خيانة مجرم آخر أمام الشرطة.

ويختلف رجال الشرطة عن القضاة وعن المحلفين، وعن أى سلطة مجردة أخرى كما يوضح جينيه الذى يظهر الاعجاب برجال الشرطة ويقوم بتمجيد العيون الخضراء «هم يقومون بالقتل، ويقومون بأداء العمل بأيديهم، وليس من على البعد، أو عن طريق الوسطاء» وبهذه الكلمات المعكوسة، يؤكد هذا التابلوه الأخير الأرضية المشتركة بين هذا القاتل[(٤١)] وبين السلطة، لكن كل من القاتل وحارسه، يظلان تحت هيمنة المؤسسة، ولاتوازى قوتهما معًا قوة السجن، ويظل الافتقار إلى الحركة هو الصفة التى تجمع بين كل المؤسسات الاجتماعية- بما فى ذلك المسرح- ومن الأساسى دائمًا فى مسرح الطريق المسدود أن توجد الحدود أمام الأحداث على مستوى الزمان والمكان، وأن يتوفر الخط الذى لايمكن تجاوزه حتى يصل الفرد إلى الطريق المسدود، واستخدام إطار السجن أمر شائع فى تلك المسرحيات لأنه يعطى الفرصة للتعبير بصورة مباشرة وطبيعية عن تأزم الأمور، ومايفقده السجين أساسًا هو القدرة على الحركة فى حرية مما يؤثر على الحركة الدرامية، ويدفع بالمؤلف إلى تعميق إرادة الحياة اليومية بدلاً من إضافة حبكة ثانية موازية، ومهما كانت الدوافع أو القوة التى تتمتع بها الشخصية داخل إطار السجن ، إلا أنه من غير الامكان الدخول أو الخروج بمحض الرغبة، وهذا

العالم الراكد هو أحد المسلمات فى مسرحيات الطريق المسدود، وتقوم مسرحية فى إنتظار الموت بالتركيز على زنزانة واحدة، ويقوم جينيه بتكبير تلك الصورة من صور عدم الحركة، ويرتفع الصراع بين السجناء وبين الحارس إلى مستوى عال، ويكتب جينيه فى مقالة له حول الكلمات الغريبة:

أين نذهب من هنا؟ وإلى أى شكل؟ إلى مكان المسرح الذى يضم الخشبة والصالة والموقع، أخبرت شخصًا إيطاليًا يود بناء مسرح متحرك ومرن يتفق مع المسرحية التى تعرض أخبرته قبل أن ينهى الجملة أن بناء المسرح ينبغى أن يظل ثابتًا غير متحرك حتى يظل قيد المسئولية، وحتى نستمر فى الحكم على المشكلة المعروضة به، ومن السهل أن نضع ثقتنا فى الأشياء المتحركة، لكن الحكم يصدر أساسًا على العمل الثابت بعد القيام به[٤٢].

ويشعر المشاهد بقوة العيون الخضراء منذ بداية المسرحية، وذلك داخل الميدان الذى يتحرك فيه، وبالرغم من ذلك، تلوح فى الأفق دائمًا «القضبان التى تبرز أمامنا» صـ١٠٣، وتتكشف الأحداث عن الوصول إلى طريق مسدود داخل تلك الغرفة الصغيرة، وبعد إعادة ترتيب هذه الغرفة فى الذهن، تثور صور بالمئات عن غرف أخرى متشابهة، وتعلو قوة المؤسسة فوق جميع هذه الغرف، ويتضح فى المسرحيات التى يكتبها براون وبيهان وجينيه أن السجن هو الإطار المنطقى لكل هذه المسرحيات التى تنتهى بإحصاء الأيام المتبقية على موت شخصية من الشخصيات فى تلك المواقف المتطرفة، ولاتسقط المسرحيات المعروضة فى الميلودرامة التى تتصف بها المسرحيات القديمة التى تتناول السجون، لأن المؤسسة الشاملة أو السجن ليس هو موضوع العمل

على وجه التحديد، بل بالأحرى يظل السجن وسيلة التعبير عن الطريق المسدود داخل هذا العالم الممتلىء بالصراعات.

ويتبقى للسجن بكل مافيه من قسوة ومن لوائح تأثير قوى على المشاهد بعد الحرب العالمية الثانية، فالمشاهد يرزح تحت أعباء أحداث التاريخ، وتحت تأثير الصور الفوتوغرافية، والتقارير المكتوبة عن معسكرات الاعتقال، بعد أن قامت المؤسسات الشاملة بتعبئة الأمم، وإستخدام التقنية المتقدمة فى خدمة القضايا الوحشية، ويستخدم برونو بيتلهايم فى هذا الصدد مصطلح «الموقف المتطرف» فى مقالة له بعنوان (الفرد والممارسات الجماعية فى المواقف المتطرفة)، ويصف المصطلح رد فعل الأشخاص الناضجين فى معسكرات الاعتقال الألمانية أول الأمر، وتختلف ردود الأفعال- كما يكتب فى مقالة ثانية فى نفس المجموعة- من شخص لآخر، وكلها تعبير عن نفس الاستجابة إزاء ذلك الموقف النفسى بعد أن يجد الإنسان نفسه وقد غلب على أمره تمامًا، ويظهر التأثير المدمر على الفرد، ويتضح بالتدريج عدم القدرة على الفكاك من الموقف وإستمراره لفترة غير محدودة، ربما تستغرق طيلة الحياة، ويهدد الموقف حياة الفرد فى كل لحظة، ويظل الفرد لاحيلة له لايستطيع حماية نفسه [٤٣]، ولايستطيع المشاهد تجنب الإحساس بالصلة التى تربط بين هذا الإطار داخل السجن وبين الآلات الديكتاتورية الأخرى التى تسير على نفس النهج والتى ترتدى قناع الموت فى أعماق الشعور فى عصر مابعد الحداثة.

ويصور سارتر السجن باعتباره من مواقف الوقوع فى الفخ، وهو المكان الطبيعى لمسرحيات الطريق المسدود، ويدفع تصوير السجن المشاهد إلى الاستجابة، وإلى مسشاهدة مايدور داخل مسرح القسوة، وكما يذكر جوليان بيك فإن الانسان يشعر بآلام

الاحتجاز داخل تلك المسرحيات، ويشعر بالرغبة فى الخلاص، وفى التواصل من أجل إقتحام المتاريس»[٤٤]، ولهذا الاحتجاز، وهذه المتاريس، وللبنيان مطلق الصداره فى كل المسرحيات، وتتعلق مسرحية السفينة الشراعية بالقوة الغاشمة، وضياع الانسان وراء الأسلاك الشائكة،وتكشف مسرحية الغريب- عن طريق الكوميديا السوداء- بعض أسرار البقاء على قيد الحياة داخل إطار السجون، وتعطى مسرحية فى إنتظار الموت بعداً أسطوريًا لهذا الجانب المظلم من جوانب الروح الإنسانية، وفى كل المسرحيات، لانجد أى نوع من الأبطال بأى حال من الأحوال.

الفصل الخامس

الثكنات وأعمال العنف

آرنولد ويسكر : بطاطس تشيبس مع كل شىء

دافيد رابى : التدريب الأساسى لبافلو هاميل

دافيد رابى : الراية

هناك مبدأ واحد هو المبدأ رقم ٢٢ الذى ينص على أن الاهتمام بضرورة أمان الفرد عند مواجهة أخطار حقيقية مباشرة يعتبر أمرًا من أمور العقل، وكان أور مجنونًا، ويمكن أن يؤذى نفسه، كل مايفعله هو توجيه الأسئلة، وبمجرد أن يفعل ذلك، يذهب الجنون ويطير فى مهمات جديدة، وكان أور مجنونًا لقيامه بتلك المهام الجديدة، ومتعقلاً إن لم يفعل ذلك، لكنه إن كان متعقلاً، فإنه يتعين عليه القيام بالطيران، وإذا قام بالطيران، يظل مجنونًا لايلزمه القيام بذلك، ويتصف بالعقل إن لم يرغب فى القيام بالطيران، وهذا هو المبدأ ٢٢، المبدأ البسيط بساطة تامة، ويوافق دوك دانيكا أن هذا المبدأ هو أفضل الموجود .

چوزيف هيلر : المبدأ ٢٢

يدخل مصطلح المبدأ ٢٢ اللغة منذ نشر مسرحية جوزيف هيلر الكوميدية عن الحرب، ويعبر المبدأ عن عدم القدرة على هزيمة النظام الذى يحظى بالسبق دائمًا، والذى يحقق الفوز دائمًا، فالنظام يضع القواعد التى تسير بسلاسه، والنظام العسكرى على وجه الخصوص يسفر عن إنتصار واضح للوائح وللنظام، وينال إعجاب الشباب، ويرى يوساريان- فى مسرحية هيلر - أن المبدأ ٢٢ واضح جداً فى معقوليته، فهو مبدأ دقيق يشبه الفن الحديث الجيد فى تأثيره ورغم أن يوساريان لم يكن على ثقة تمامًا بماهية الفن الحديث الجيد[١] إلا أنه يكتشفه داخل الحياة العسكرية، وكما يحدث فى الفن الحديث، فإن للحياة العسكرية منطق خاص يتحكم فى سير الأمور، وقد يخفى النظام على العين غير المدربة، لكن التدريب الأساسى يهدف إلى إبقاء النظام واضحًا أمام المجند، وإلى تقوية العضلات والجلد والروح.

وقد ظلت الحروب دائمًا تخدم الموضوعات التى يتناولها المؤلفون وتوحى ساحات القتال، والاطار العسكرى، والشجاعة التى يبديها الجنود بجو المغامرة، وربما بالرومانسية كذلك، خاصة فى الجيل السابق، لكن الموقف يتغير بصورة كبيرة فى المسرحيات العسكرية حاليًا، ولايقوم الكتاب بالإشادة بالخدمة العسكرية، بل يكتفون بوصف مايدور، وتكشف المسرحيات الحديثة التى تدور داخل المؤسسات العسكرية الناحية التسجيلية الدرامية التى تتصف بها مسرحات الطريق المسدود، فالخيط الأبيض خيط حقيقى فى الحياة العسكرية، حيث يلقى الرئيس بالأوامر، وتتحدد قواعد السلوك بوضوح تام، ويقوم المخرج فى الفيلم المصور لمسرحية السفينة الشراعية الأمثلة بوضع الفيلم على هيئة الجريدة الناطقة[٢]، والمسرحية بأكملها تضرب مثالاً من الأمثلة المتطرفة على نوعية الحياة فى عالم العسكرية، ولاتتوفر أى بارقة للخلاص، وربما

كانت نقطة الصعف فى تلك المسرحية هى الواقعية التامة، والافتقار إلى الشكل الدرامى وراء ذلك النظام الاجتماعى الذى تقوم بتعريته ، فالمسرحية عامة تعوزها القصة، والإحساس بالأفراد الذين يقعون فريسة داخل ذلك القفص، هؤلاء الأشخاص الذين تضيع حياتهم وسط الأرقام ووسط ماتسميه جوديث مالينا «بالجمال والرعب» فى السفينة الشراعية[٣] .

ومسرحية آرنولد ويسكر بطاطس تشيبس مع كل شىء- التى ظهرت لأول مرة على المسرح الملكى بلندن عام ١٩٦٢، وثلاثية دافيد رابى عن فيتنام خاصة مسرحية التدريب الأساسى لبافلو هامل، والتى ظهرت لأول مرة على مسرح نيويورك عام ١٩٧١، ومسرحية الراية التى ظهرت لأول مرة على مسرح وارف فى كونيكتكت كلها مسرحيات تضع القصة فى إطار لايمكن الفكاك منه، وترتقى هذه المسرحيات فوق كل المسرحيات التقليدية التى تتناول الحياة العسكرية، كما أنها تذهب لمدى أبعد من مسرحية السفينة الشراعية ومن بقية المسرحيات السياسية الأخرى التى إنتشرت أثناء حرب فيتنام، ويتحول المسرح عند ويسكر ورابى إلى مؤسسة إجتماعية يقتفيان فيها أثر المجند فى كل الخطوات التى يمر بها، ومن المثير أن نبحث لماذا وكيف تظل تلك المسرحيات الثلاثة مختلفة رغم أنها تشترك جميعًا فى الإطار العسكرى الذى تقوم باستخدامه لتوضيح مايجرى عندما يلزم على الإنسان أن يدور فى عجلة تلك الآلة العسكرية، والمسرحيات تستنزف جهد المشاهد، وتبقية أسيراً، ثم تتخلى عنه بعد أن يشعر بالإجهاد بعد مشاهدة كل هذه التدريبات والتمرينات، وتدور المسرحيات من داخل الشكل الدرامى المعاصر أى شكل الطريق المسدود ،والذاتية المفقودة داخل هذا النظام القائم.

وتتوفر الحبكة في مسرحية ويسكر بطاطس تشيبس مع كل شيء، وتحكى القصـ
بدقة، وتبرز الفروق بين الطبقات، وتجذب الشخصيات الانتباه من الناحية النفسيـة
ومسرحية رابى بافلو هاميل من مسرحيات الأحلام التى تدور حول حرب العصابات
والبطل الرئيسى الواضح فى العنوانهو الخاسرة فى النهاية، وهو مجند عادى يمشـ
أحيانًا أثناء النوم فى فترة تأدية التدريب الأساسى ، وتصيبه الشظايا ، وكذلك تتناو
مسرحية الراية لرابى الثكنات باعتبارها مثل التابوت أو العالم الموحد داخل العا
الواحد، وعامة، فإن المعسكر العسكرى الأمريكى معسكر بسيط محدد القواعد يمث
نهاية اللعبة العسكرية، ويسترجع كل من ويسكر ورابى ذكرياتهما عن الخدمـ
العسكرية [٤] مثلما يسترجع براون وبيهان وجينيه تجربتهم الشخصية عن السجن
ونرى محاولة إكساب الروتين العسكرى البعض من المعنى عندما ينخرط الشباب فـ
سلك العسكرية فى تلك المسرحيات التى تعج بالتفصيلات الدقيقة، وبالحواد
المعروضة، وأهم من ذلك كله، أننا نرى أيضًا الأساليب التى يتحول عن طريقها العا
المنظم الجامد المعروض على المسرح إلى مجاز يمتلأ بالحيوية يعطى صورة عن الأحوا
الإنسانية السائدة هذه الأيام.

بطاطس تشيبس مع كل شيء

تسجل هذه المسرحية وهى من تأليف آرنولد ويسكر التدريبات، وحول كسر الإرادة فى مكان للتدريب خاص بسلاح الجو الملكى، بعد أن يصل المجندون الجدد إلى المسرح، ويرى المشاهد خطوات التدريب الأساسى، والامتثال لمايدور تحت وطأة الإجبار، والأحكام التى تسرى فى حالة الخدمة العسكرية، وفى نهاية المسرحية، يذكر ويسكر أن «تجميع الأفكار هو شرارة الضوء، وهو النور الذى يعود به المشاهد بعد أن يفهم بعض الأمور التى تتعلق بآليات المسلك الانسانى وبطبيعة المجتمع» (٥)، ومسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء تدور حول تجربة حقيقية تتعلق بالتدريب الأساسى، ويكشف كل مشهد بدقة تسجيلية جانبًا من جوانب الحياة العسكرية الحقيقيه، وفى نفس الوقت، فإن المسرحية رمز يقوم بالتركيز على المهارات التى يكتسبها المجند الجديد بيب، وعلى التعليم الذى يتلقاه حتى يتحول التحدى الذى يبديه فى البداية إلى إختيار للانخراط تحت قواعد ذلك النظام عن طواعية تامة.

ويشير ويسكر- مثل مواطنيه بيتر نيكولز ودافيد ستورى- إلى الطبيعة المزدوجة داخل الموسسة وذلك عن طريق العنوان المجازى المستخدم، فكل من مسرحية التأمين الصحى ومسرحية البيت تشيران إلى بريطانيا، وإلى إطار محدد، وكذلك ، فإن مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء تصور الخدمة العسكرية على وجه الخصوص وإلى حالة البلاد عامة، وفى المشهد الثان من المسرحية، يلتحق بيب الذى ينتمى إلى الطبقة العليا بالثكنات، ويعمل والده الذى يحتل رتبة اللواء بالبنوك حاليًا، ويسترجع بيب فى ذاكرته الجولات التى إعتاد أن يقوم بها فى الإيست إند، والمقهى العادى الذى

إعتاد أن يدخله، وقائمة الطعام المدون عليها بطاطس تشيبس مع كل شيء، ويصبح ذلك الطبق الإضافي دلالة على الوطنية عند بيب، فهو يشير إلى التماثل القائم في الحياة العادية للمجندين، القادمين من الطبقات الأدنى: «بطاطس تشيبس مع كل شيء، أنت تقوم بإنجاب الإطفال، وتلتهم بطاطس تشيبس مع كل شيء» [٦]، ويقطع صوت الرقيب هيل مايدور ، ويأمر المجندون أن يخلدوا إلى النوم، وفي اليوم التالي، يقوم بيب بتأكيد موقفه باعتباره من الصفوة، وعندما يسير الشباب بخطوات عسكرية بيعداً عن قاعة المحاضرات التي تستوجب الانصياع الكامل بالذهن وبالجسم، فإن بيب يقوم التعليق ، «لديكم أطفال، وتأكلون بطاطس تشيبس مع كل شيء وتتلقون الأوامر» صـ٢١٤، ويربط بيب بين تلك العبارة المدونة على قائمة الطعام التي يتذكرها وبين الملل الذي يشعر به في الحياة وبين الأوامر التي تصدر في عالم العسكرية .

وقد أعطى ويسكر في مسرحيته الأولى المطبخ عنايه فائقه لكي يخلق عالمًا مصغراً في بعض من الأناة، ويمتلأ ذلك العالم بالرغبات وبالعناء من خلف مشهد المطعم، ويعترف ويسكر في المقدمة التي يكتبها لتلك المسرحية بأنه يستخدم هذا الاطار المسرحي حتى يتشابه الأمر مع مايجرى في المجتمع الحديث :

هذه مسرحية عن مطبخ كبير في مطعم يسمى تيفولي، وخاصة أثناء العمل فإن كل المطابخ تبدو غير منطقية، ويعود ذلك إلى الاندفاع والعراك والشكوى والكبرياء الزائفة والتعالي، وتكره هيئة المطبخ بالفطرة هيئة العاملين بصالة الطعام، والجميع يكرهون الزبون فهو العدو الشخصي بالنسبة لهم، ورغم أن العالم قد يكون هو المسرح بالنسبة لشكسبير، إلا أنه بالنسبة لي، فإن العالم هو ذلك المطبخ الذي يأتي إليه

الناس ويخرجون، ولاتمكث الناس به لمدد طويلة تسمح بأن يتفهم الواحد منهم الآخرين، وتنشأ الصداقات وعلاقات الحب والكراهية وتنسى بأسرع مما تكونت [٧]

ويستخدم ويسكر فى مسرحية المطبخ ماسوف يصلح عنونًا للمسرحية التى يكتبها عن عالم سلاح الجو الملكى، فعندما يحلم مايكل بصوت عال «يومًا ما سأعمل فى مكان أخلق فيه التحف، تحف على أى صورة... من لحم البقر ومن الدجاج ومن الموزاكا سيد الأطباق اليونانية» يأخذ جاستون فى التقليل من نوعية الذوق البريطانى :«أبداً لن تخلق موزاكا بالمرة، وتستطيع فقط صنع البطاطس التشيبس التى تأتى مع كل شىء[٨]، وبالنسبة لويسكر، تنم هذه البطاطس التشيبس التى تأتى مع كل شىء فى المطاعم البريطانية عن الرتابة العطنة فى جميع أرجاء العالم الحديث.

وفى مقدمة لمسرحية حديثة نسبيًا بعنوان رجال الصحافة (١٩٧٥)، تدور الأحداث معظم الوقت داخل المركز الرئيسى لأحد صحف الأحد، ويعلن ويسكر عن عزمه على إستخدام هذا الاطار على هيئة صورة من الصور المجازية :

لا تتعلق مسرحيه المطبخ بالطهو، بل بالإنسان، وبعلاقتة بالعمل، ومسرحية رجال الصحافة لا تتعلق بالصحافة فقط بل بالحاجة الانسانية المنفرة للابقاء على كل شخص فى مكانه،وهى حاجة نعاني منها بدرجات متفاوته، إن تحديد هذه الحاجه ، وإبرازها أمر هام حتى لايصيب الفساد بعض الأنشطة الجادة الضرورية داخل دوائر الحكم أو الثورات أو الصحافة.[٩]

وتنطبق هذه الملحوظات على مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شيء أيضا، فالمسرحية تدور داخل بيئة محددة للغاية، وكما يذكر ويسكر، فإن كل من المسرحيات الثلاثة أى المطبخ، والبطاطس مع كل شيء ورجال الصحافة، تدو داخل المؤسسات لكن مسرحية تشيبس تنفرد بأن المؤسسة المشار تخرج عن نطاق مؤسسات الأعمال، فهى مؤسسة من مؤسسات التجنيد العسكرى، ويلزم بحكم القانون أن يؤدى الانسان تلك الخدمة، وهذا هو الاختلاف الهام فى الموقف بين بطاطس تشيبس مع كل شيء وبين المسرحيتين الثانيتين [١٠]، حيث يعيش المجند فى سلاح الجو الملكى داخل مؤسسة من المؤسسات الشاملة، ويتعين عليه أن يبقى داخل تلك البيئة المسيطرة فى الصباح، وفى الظهر، وفى الليل، ويحاول ويسكر فى مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شيء أن يحول المكان الحقيقى الذى تجرى به الأحداث إلى عالم من العوالم المصغرة فى واقع الأمر.

ويتضح ذلك العالم المصغر فى مسرحية تشيبس كما يتضح فى مسرحية المطبخ ومسرحية رجال الصحافة منذ البداية ، وتبدأ مسرحية تشيبس بدخول تسعة من المجندين الجدد على خشبة المسرح،وطبقًا للتعليمات المسرحية، يدلف الجنود إلى مكان التدريب «دون ثقة وفى خضوع، ويأخذون فى القيام ببعض الهمهمات»، صـ٢٠٣، ويرى المشاهد هؤلاء المحبذين فى لحظة سريعة ، ويشعر بالقلق الذى ينتابهم، وينتظر المجندون وصول الرقيب هيل الذى سيقوم بتلقينهم الدور الجديد الذى يلزم أن يقوم كل واحد منهم بأدائه، ولا يلحظ المجندون أول الأمر وجود الرقيب عند الباب، ويراه المشاهد قبل أن يروه، ولكن بمجرد أن يلحظ الشباب وجوده ، تتوقف المحادثة العصبية الدائرة، ويقف الجميع وقفه الانتباه، وبعد فترة توقف طويلة»، يوجه ضابط الصف الحديث إلى الجنود الجدد ، ويصبح للرقيب هيل حضور مسرحى مادى فى الوقت الذى ينقضى بين

ظهوره وبين قيامة بالحديث لأول مرة، فهو يمثل السلطة التى تهدد المجندين، وتبدأ المسرحية الحقيقة بتوجيه نوع من اللوم بألفاظ سوقية، ويأخذ هيل فى تلقين الشباب درسًا حول البروتوكول العسكرى وحول الانضباط الشخصى.

فى المستقبل حين يأتى ضابط الصف، ومهما كان الأمر، فإن الشخص الأول الذى يراه ينادى ضابط الصف ضابط الصف، ومهما كنت تفعل، وحتى لو كنت عاريًا تمامًا، فإنه يلزم أن تقف وقفة الانتباه،وبسرعة، تشبة سرعة الريح التى تخرج من مؤخرة الطائر، بل أسرع من ذلك، هل هذا مفهوم؟ (لا يتلقى إجابة) هل هذا مفهوم؟ (بعض الهمهمة)، عندما أسأل سؤالاً أتوقع الإجابة (بتوكيد) هل هذا مفهوم؟ الكل : نعم أيها الرقيب صـ٣٠٣.

ويرد الجنود بصورة جماعية مفاجئه على هذا الأمر ويتعلمون أن الفردية تختفى أمام الرتبة وأنها كذلك تحظى بالحماية وسط المجموع الذى لايفصح عن صورة من الصور المحددة.

وفى الحال، يبدأ الرقيب هيل فى تعريف المجندين (والمشاهدين) بالنظام الهرمى، وبالقوانين داخل سلاح الجو الملكى، ويأخذ فى الحديث الافتتاحى فى مهاجمة المجندين لفظيًا، وفى تحديد المهام المنوطة بكل منهم، ويدور الأمر هنا حول ثلاثة مستويات، فسلاح الجو الملكى حقيقة ماثلة أمامهم :«أنتم الآن بسلاح الجو الملكى ولستم بالمنزل، وهذا المكان بمثابة البيت لكم لمدة ثمانية أسابيع صـ٣٠٣-٣٠٤ ،وعلى المستوى الثان، يتم توجيه التحذير إلى المجندين «ستمرون خلال الجحيم أثناء وجودكم هنا، خلال جحيم

لايرحم، وسيتحمل البعض ذلك، وسينهار البعض» صـ٣٠٤، وهذا المكان إذن ليس
مجرد مكان حقيقى يسير وفق قواعد صارمة يردد فيه المجند كلمات : نعم أيها الرقيب
طيلة الوقت، بل هو أيضًا نظام قاسى كالجحيم لايستطيع الانسان التراجع عنه، وعلى
المستوى الثالث، يستحث الرقيب المجندين على اعتبار الالتحاق بسلاح الجو الملكى
مثل اللعبة «سوف تجرى اللعبة بانصاف، دعونى أكون فخوراً بكم، وسوف أكون
منصفًا» صـ٣٠٤، وسوف يمارس الجنود بعض الألعاب الخاصة، بالفعل وعندما يتركهم
الرقيب بمفردهم، نهاية المشهد الأول يبدأون فى تقليد الرتب الأعلى ، والسخرية منها
وينساب المشهد فى نعومة، ويسمع المشاهد أغنية ساخرة تنعى ضياع البراءة داخل
الثكنات، كما تدور بعض الأحاديث التى تسهم فى تمايز كل من الجنود علي حدة
والمشهد الثان مشهد حقيقى إلى حد كبير يصور العالم المصغر الذى يعرض من قبل
فى المشهد الأول، وتبدأ شخصيات بيب وسمايلر وتشارلز ووايلف فى الظهور
كشخصيات مستقلة، وكل منها يمثل نمطًا من أنماط السلم الاجتماعى الاقتصادى
وعندما تبرز الصورة الفردية لك واحد منهم ، يقوم ويسكر بصهرهم جميعًا فى خطو
عسكرية واحدة، وفى المشهد الثالث، يسوق الرقيب هيل المجموعة الجديدة عبر أرض
التدريب فى الصباح.

والمشاهد الثلاثة الأولي فى المسرحيةمطابقه للحقيقة، ونجاح الرقيب هيل والحديث
الدائر بالثكنات، وتدريبات الصباح حقيقية، ومثل بقية الكتاب من الفنانين داخل هذ
الاتجاه ، ينتقى ويسكر بعناية سلاح الجو الملكى حتى يخدم أغراضه مسرحيًا ويعلق
ويسكر على ذلك بقوله:

في الحقيقة قمت بكتابة الكثير من هذه التمرينات بنفسى واكتشف فرانك فينلى (واحد من الممثلين) جزءاً كاملاً فى كتاب التمرينات الذى يوزعه سلاح الجو الملكى وحفظ ذلك الجزء عن ظهر قلب وقام الرقيب أول بريتان (المتخصص فى تلك التدريبات) باصطحاب الممثلين إلى عدد من العروض حتى يتعلمون كيف يستطيعون القيام بتلك الحركات [(١١)]

وتسيير المسرحية، ونكتشف بالتدريج أن هذه الأجزاء التى تمتلأ بالحركة الذاتية هي اللحظات المشبعة بالرموز أيضًا، وفى مقابلة شهيرة، يشير ويسكر إلي أنه يكتشف أن «الفن الواقعى يحمل بعض التناقض فى المصطلحات، فالفن إعادة خلق لتجربة من التجارب وليس مجرد نسخ لتلك التجربة، وأحيانًا ألجأ بنفسى إلى بعض الوسائل الطبيعية حتى يتم ذلك داخل إطار مسرحي» [(١٢)]، ويعود ويسكر لنفس الفكرة فى تأملاته حول الدراما ويقول « فى الفن، فإن الصدق مثل الحقيقة يستحيل أن تخلق أيًا منهما من جديد بحذافيرهما، ويدور الفن حول الصدق وحول الحقيقة، وإن لم تفهم ذلك، فإننا نشجع على عدم الأمانة، وعلى التظاهر، وهو مالا أؤمن به» [(١٣)]، ويعود ويسكر إلى نفس الفكرة مرة أخرى ويقول «لانستطيع الحصول على الفن الذى يحاكى الحقيقة، لكن الفن يتناول الحقيقة دائمًا، وعندما يعرف الانسان أن الفن يتعلق بالحقيقة، فإنه يبدأ فى إعادة تنظيم الطبقات» [(١٤)]، ويقف ويسكر فى هذا الصدد ضد التصنيفات العفوية، ورغم أن مسرحية بطاطس تشيبس قد تبدو بها بعض ملامح المذهب الطبيعى، إلا أن المسرحية مع ذلك تحمل معان تذهب إلى ماهو أبعد من مجرد التسجيل الدقيق الذى يتصف به العمل الوثائقى عادة.

وداخل قاعة المحاضرات فى الفصل الأول المشهد الرابع نرى مثالاً واضحًا على قيام الدراما عند ويسكر بما هو أكثر من الدقة فى التسجيل بحيث تصبح المسرحية عملاً فنيًا يعرفه ويسكر بأنه إعادة خلق للتجربة وليس مجرد النسخ لتلك التجربة، ففى هذا الجزء، يقوم كل من قائد الجناح، وقائد الأسراب، والضابط الطيار،ومعلم التربية الرياضية بإلقاء عدد من الخطب بلهجة الإجبار، ويؤكد حديث كل منهم أولوية الآلة العسكرية، وحدود الاختيار الفردى، وتظهر مرة أخرى النواحى الثلاثة فى الحياة العسكرية التى تبرز فى المشاهد الثلاثة الأولى أى سلاح الجو الملكى باعتباره الحقيقة، والنموذج، واللعبة، ويقوم الضباط فى الأحاديث بالإشارة إلى المجندين على أنهم مجموعة واحدة من الرجال، وكما يتعلم هؤلاء الشباب الخطوات العسكرية فى الوقت الملائم فى المشاهد الأولى، فإنهم الآن يبدأون فى تعلم رستخدام لغة معينة تقوم على الرضوخ أمام السلطة، وعلى سبيل المثال، يتحدث قائد الجناح بصفة عامة عن أن «الكائن البشرى يعيش فى حالة من حالات الحرب على الدوام، ويجب الاستعداد، كل تجاه الآخر، ونتعلم ذلك من دروس التاريخ، ويجب أن نتعلم، ولاتعنينا الأسباب هنا وكلمة لماذا ؟، فنحن رجال يلزم فقط أن نظل على استعداد» صـ٣١١، وتتحول الإنسانية عند قائد الجناح إلى شخص يدخل فى حالة من حالات الحرب الأبدية، وبالنسبة له، يتطلب الأمر اليقظة والاستعداد دون كلل للدفاع عن الحق، ويبحث القائد فى وجوه الجنود عن أية بادرة من بوادر عدم الثقة ويأخذ فى توجيه الأسئلة:

قائد الجناح :

أى أسئلة ؟

وايلف :

سيدى القائد إن كان المعتدى أفضل منا فماذا ينتظر؟

قائد الجناح :

ماإسمك؟

وايلف :

رقم ٢٤٧ ياسيدى

قائد الجناح :

أية أسئلة أخرى؟ صـ٣١٢

وبالطبع لاتوجد أسئلة أخرى، فقد إتضح الموقف عندما أجاب قائد الجناح على سؤال يتعلق بالاستراتيجية بسؤال إستراتيجي ثان، والسؤال الذى يوجهه القائد «ما اسمك» يحول دون توجيه أية إستفسارات أخرى، ويطلب قائد الجناح من الرجال أن يظلوا على أهبة الاستعداد ، لكن الاستجابة العدائية التى يظهرها إزاء السؤال المباشر تعلم الجنود درسًا هامًا من دروس الخدمة العسكرية : حيث يلزم إطاعة الأوامر دون الاستفسار عن السبب، ويتحدث قائد الأسراب بعد ذلك عن ضرورة الانصياع، وفى حديثه الملىء بالسلطة، يضع قائد الأسراب كل فرد من الأفراد فى مكانة :«أنتم هنا لتعلم النظام، والنظام ضرورى للتدريب وللبقاء على أقصى درجة من درجات الكفاءة والطاعة... وهذا ماتتعلمونه هنا: الطاعة والنظام، أية أسئلة؟ شكراً» صـ٣١٢-٣١٣، فالطاعة هدف فى حد ذاته ، ويصبح تأثير تلك الأحاديث على الجنود مرئيًا بصورة مباشرة، فلا توجه أسئلة لأخرى، وتنتهى جميع الأحاديث بوقوف هؤلاء الشباب وقفة الانتباه.

وتتوالى المطالب، ويطلب الضابط الطيار «النظافة...أريد رجالا يتصفون بالنظافة ويحدث أحيانًا إلا نستطيع المحافظة على نظافة الرجال سوى عن طريق الشدة، وتتطلب النظافة الكياسة وحسن التصرف»لايمكن أن يتمتع الجنود بالنظافه دون أن يكون القادة ملتزمين بذلك صـ٣١٣، لكن هذه الدعوة إلى النظام التى تصدر من الضابط الطيار تضفى صبغة رومانسية على القوات، وتمتد فى غرابة إلى ماهو أبعد من التوقعات

المعتادة «أريد الرجل نظيفًا بصورة تبدو غير حقيقية، وفى الواقع، لا أريد رجالاً حقيقيين بل.. رجال غير حقيقيين أعلى من الحقيقة ذاتها » صـ٣١٣، أما معلم التربية الرياضية فإنه يتحدث فى لهجة قاطعة مباشرة:

أريدكم مثل آلهة اليونان، هل سمعتم عن اليونان أنتم الذين تعانون من الأنيميا والذين تربيتم على البقول المحفوظة وأجهزة التليفزيون ولم تتلقوا أى تدريبات منذ قمتم باللعب منذ وقت طويل، آلهة اليونان، هل تسمعونني؟... ولا أريد أسئلتكم الغبية صـ٣١٣.

وهذا هو أكثر الأحاديث احتقاراً وعدوانية ، ولكنه يذكر كذلك بالمثل الأعلى فى الحياة العسكرية ورغم أن كل الأحاديث تبدو معتادة فى التدريب الأساسى، إلا أنها فى هذا السياق ترتقى بالحقيقة ويصبح المسرح تعبيراً مجازيًا عن الخدمة،وعن صورة الآلهة.

وبعد الانتهاء من تلك الأحاديث، تقوم المسرحية بالتركيز على كل فرد من المجندين خاصة بيب، فهو قلب المسرحية، وفى الحكايات التى يقصها على الجنود بالثكنات، وفى حفلة عيد الميلاد ، وفى إنتظاره عند مخزن الفحم فى الفصل الأول، يبرز بيب باعتباره المحور القوى الذى تقوم عليه الحبكة، ويتضح للمشاهد أن بيب على وعى تام بتقاليد الخدمة،وبالمحنة الحقيقية، ويحاول بيب بصفة شخصية التغلب علي ما يمر به عن طريق ترتيب من تدريبات تقويه الإرادة، لكنه رغم كل المهارة التى يتمتع بها ، لن يستطيع هزيمة النظام، وليس لديه فاعلية يستطيع بها تحدى الآلة التي تضعه فى النهاية فوق رأس الآخرين، ومع أن بيب يتصور أنه قد تمرد ، وأنه يقف ضد النظام

العسكرى، إلا أن قدرته على تنظيم المجموعات تظهر للعيان، ومن المشاهد التي لاتنسى بالمسرحية مشهد الغارة علي مخزن الفحم، ويلفت المشهد الأنظار إلى خيال بيب، وقدرته على القيادة عندما يحاول «خديعة» سلاح الجو الملكى ص٣٣٤، فالغارة تمثيل صامت للدقة فى التوقيت، والقدرة على التنسيق، وهى تغيير مريح لكل من المشاهدين والمجندين بدلاً من كل ذلك الملل والطاعة للأوامر، وهذا المشهد- مثل مشهد الضرب بالسياط في مارات/صاد ومثل مشهد رفع الكراسى فى البيت أو مشهد الرقص فى مسرحية فى إنتظار الموت- يمثل تطوراً فى تصميم الرقصات فى مسرحيات الطريق المسدود حيث يسمو حدث من الأحداث اليومية، ويبقى المشهد مع ذلك صادقًا داخل إطار المؤسسة التى يقوم بإلقاء الضوء عليها.

وتبرز الغارة على مخزن الفحم من ناحية أخرى أيضًا، فالمسرحية مثال قوى على التعاون القائم بين الكاتب وبين المخرج وذلك للبحث عن السياق المسرحى الذى يعبر عن الحياة داخل مسرحيات الطرق المسدود، ويضع جون ديكستر التصور الذي يقدمه ويسكر موضع التنفيذ، وخلال المسرحية ، يشعر المشاهد بالتوتر الدرامي عن طريق ترتيب المشاهد، وعن طريق الانتقال من التحركات أو المشاهد العسكرية الكبيرة إلى المشاهد التى تقوم بالتركيز على الافراد فى حالات التوافق أو الانهيار، ويتضح التوافق فى المشاهد التى تشبه الغارة على مخزن الفحم وحفل عيد الميلاد، وتجلب هذه المشاهد إحساسًا بالراحة يخرج عن التماثل العسكرى المعتاد، وفى الإخراج، تبقى المؤسسة الشاملة وراء المشهدين أيضًا، ومثل التدريبات والروتين الموحش الذى يربط بين مسرحية بطاطس تشيبس وبين نظيرها فى الحقيقة، يظل احتفال عيد الميلاد أمراً قابلاً للتصديق داخل إطار سلاح الجو الملكى[(١٥)] ، وعن طريق تلك الأنشطة، يلفت

ويسكر النظر إلى التنظيم الهرمى المطبق، ويكشف حفل الميلاد فى الواقع- مثل الغارة على مخزن الفحم التى يدبرها بيب والتى لا يتم عقابة عليها- عن عدم خطورة التمرد الذى يقوم به بيب، فبعد أن يتنازل قائد الجناح، ويطلب عرضًا للمواهب، يوجه بيب المجندين الآخرين لأداء أغنية شعبية ريفية لايمكن الاعتراض عليها فى إطار الاحتفال بعيد الميلاد، وينتهى المشهد حين يعرض قائد الجناح «الهدنة على بيب الشاب» الذى ينتمى إلى نفس الجانب» صـ٣٢٨.

ومن الواضح بدون شك أن بيب مصنوع من عجينه الضابط، ويوضح ويسكر أن ذلك ليس شرا بالضرورة وليس نوعًا من أنواع الخيانة:

من غير السهل القول بأنه يوجد رجال أشرار يريدون لنا أن نسير كالماكينة، هناك صراع بين... من يملك القوة ومن لايمتلكها، والسبب فى وجودهذه التفرقة غير بسيطة، وعلى كل جانب، لاتوجد إجابات بسيطة، وقد يبدو المجند من الطبقة العاملة حسن الطباع رغم أن المؤسسة توقع عليها الاضطهاد، لكن يعيب الواحد منهم أنه يقبل صورة معينة عن نفسه مثلما يحدث في المشهد الذى يقول فيه الضابط «هيا دعونا نرى بعض العروض» ويقول بيب «إنكم أفضل مما يظنون»، ويرد الجنود أنهم ليسوا كذلك، لكن يتبين عند الضرورة أنهم قادرون على المزيد، ويكمن الخطأ فى أنهم يقبلون معظم الوقت هذه الصورة من الدرجة الثالثة... عن أنفسهم، ومن ناحية أخرى، من ناحية الطبقة الحاكمة المتسلطة... يوجد التسامح والعفو، وهى فضائل نستحسنها، لكنها وياللمفارقة تؤدى لمزيد من الرضوخ [١٦].

وأثناء الفصل الثان، يتضح الدور الوظيفى الذى يلعبه بيب، وتحدث الموازنة بين التمرد السطحى الذى يقوم به، وبين المقاومة القوية المؤثرة التى يبديها سمايلر، ويحدد مصير هذين المجندين- من الناحية الدرامية- الفكرة الرئيسية فى المسرحية، وتأتى نقطة التحول فى حياة بيب العسكرية أثناء حادثة التدريب على إستعمال السونكى فى الفصل الثان المشهد الخامس حيث يلزم أن يندفع الشباب الواحد تلو الآخر نحو نموذج لدمية معلقة، على النحو الذى يصوره هيل بحيث، يصيح كل منهم، ويدب «السلاح الكريه صـ٣٤١، ولكن بيت يعلن التمرد وحده، وبدلاً من أن يمزق الهواء بالسونكى، فإنه «يقف ساكنًا»، ويستجيب هيل لذلك التحدي بأن يقسم بأنه سيقدمه للمحاكمة العسكرية «أنت يا أيها القطعة من الارستقراط طويلة الشعر متعالية اللسان التى تثير المتاعب»، ويرفض بيت أن ينصاع للأوامر، ويطلب هيل من الجنود الآخرين أن يصطفوا وراء بيب، وفى حضور هؤلاء الشهود، يصدر هيل تحذيراً جديداً فى لهجة قانونية، ويأمر بيب أن يستعد للهجوم، والفشل فى تنفيذ هذا الأمر يعنى «تطبيق المادة عشرة والفقرة السادسة عشر.. من كتاب التعليمات واللوائح» صـ٣٤٦-٣٤٧.

ومثلما يحدث فى حفل عيد الميلاد، ينفرد بيب فى حادثة التدريب بالسونكى بالإدلاء بذلك البيان الأخلاقى الذي يدور حول المؤسسة العسكرية، لكن اللغة الشديدة التى يخاطبه هيل بها، والصيحات المتكررة التى يطلقها الجنود عند القيام بالطعن بالسونكى تحفل بالواقعية، وتبرز كل الكلمات والحركات النقطة الأخلاقية، ويرى المشاهد الشباب وهم «يركضون ويصرخون ويطعنون» النموذج المعلق، ويلفت الأنظار هذا التقليد المتكرر لذلك الفعل العنيف الذى يقوم به الجنود بدقة كبيرة ويتضح «الجمال والرعب» داخل تلك المؤسسة الشاملة [١٧]، والتمرد الذى يقوم به بيب يخرج

عن المعتاد، ويرفض بيب أن يؤدى مايسميه ضابط الصف باللعبة، رغم أن الضابط
يؤكد له أن هذه مجرد تدريبات فقط لاتؤذى أحداً صـ٣٤٧، ونتيجة لهذا الموقف
الأخلاقى، ولتوقف التدريب العنيف، يقدم بيب إلى المحاكمة العسكرية، لكن مكانته
فى سلاح الجو الملكى قد تحددت من قبل بفعل الطبقة التى ينتمى إليها، ويتبين أن
المحاكمة العسكرية مجرد تهديد، وينجح النظام العسكرى فى إلحاق الهزيمة ببيب
ويلفظه زملاؤه من الجنود أولاً :

أندرو :
لا أحد يطلب منك القيام بالتدريبات نيابة عنا

بيب :
ابتعد

أندرو :
لا داعى لهذه الحركات البطولية ولاتتوقع منا أن نكون ممتنين بك

بيب :
لا تستند على يا آندى فعندي ما يكفى من المشكلات

آندرو :
لا أعتقد أننى سأتحمل قيامك بالاستشهاد أو هذه النظرة من المعاناة

بيب :
لا أعانى من شىء

آندرو :
لا أدرى لكنك دائمًا تتصرف بصواب يثير الأعصاب

بيب :
لست شهيداً صـ٣٤٨

وفى الحقيقة، يقوم سلاح الجو الملكى بالتأكد تمامًا أن بيب لن يصبح شهيداً، ويع
توزيع المهام عليه، وفى الفصل الثان، المشهد السابع، يتحدث الضابط الطيار بكلما
لا تحفظ فى السجلات:

طومسون، النظام يسرى على الجميع، ومهما فعلت لن تغير ذلك، نحن نصغى لكن لا نستمع لما تقول، ونحن نصادق، لكن لانقترب منك، ونحن نستحسن لكن لانقوم بالعمل- والتسامح هو التجاهل، ماذا كنت تتوقع؟ المديح من الشباب؟ الحب من جانب زملائك؟ زملاؤك من الأغبياء طومسون، أغبياء، وعند أول إشارة من جانبنا سيتخلون عنك، أو ربما تريد محاكمة عسكرية؟ باهظة جداً، سنجعل منك ضابطًا كما وعدنا، لقد درست السياسة أيضًا، ودعنى أذكرك بالتاكتيك الذى يلجأ إليه أفضل الثوار، وهو إختراق صفوف الأعداء، ونشر للتمرد هناك، لن تستطيع القتال معنا وأنت خارج الصف، فاهدأ يا بنى فنحن على الأقل نفهم الجمل المصاغة فى عبارات طويلة ص٣٤٨-٣٤٩

ويصر بيب أنه لن «يصبح ضابطًا»، وعندئذ يخبره الضابط الطيار عن نفسه:

السلطة؟ السلطة؟ أليس كذلك؟ بين عائلتك أفراد يمتلكون السلطة، وكانت المنافسة قوية، لكن هنا ، بين رجال أدنى من بين العوام تستطيع أن تبقى ملكًا، ملكًا عاليًا، وقويًا للغاية؟ حسنًا، ليس ذلك صحيحًا... لقد تم تدميرك ياطومسون ولن يبق أحد على قيد الحياة بعد أن يتم إكتشاف دوافعه، أنت لست المسيح ونحن الجماهير التى تعظها؛ ص٣٤٩

ويعطى بيب فرصة أخرى بعد هذا العقاب والتعليم ، وكما يذكر ويسكر:

ينكسر بيب ويطوله الفساد (طبقًا) للتعريف غير المألوف الذى أورده للكلمة وهو تقديم الدوافع للناس حتى يستطيعون الحصول على مايريدون، لكنهم لايحصلون على مايريدون بالفعل، ولأن الناس تتصف بالحساسية، فإنهم يعتقدون أنهم يملكون مايريدون، ويقول الضابط لبيب: تريد أن تصبح المسيح بالنسبة للجماهير، لقد إكتشفنا أمرك، لقد إكتشفنا أمرك، ولم يكن ذلك هو دافع بيب، لكنه يأخذ فجأة فى التفكير، فهو إنسان حساس وذكى :ياألهى، هل هذا كل ماكنت أريده، حسنًا هذا كل ماأردته، ولاعلاقة لى بالأمر بعد ذلك، وسوف أعود لطبقة الضباط، وبالتالى، يقع الافساد(١٨) .

وينكسر بيب على يد النظام الذى حاول أن يدمرة ، ويقبل الشاب التحدى، وفى الفصل الثان المشهد الثامن، تتكرر الأوامر، طبقًا للتعليمات المسرحية، «يتوقف بيب لحظة طويلة ثم يطلق صيحة مخيفة ويندفع نحو النموذج ويطعنه ثلاث مرات مع ثلاث صرخات» صـ٣٥٠، ويتأكد التحول الذى يطرأ على بيب بعد أن يأخذ فى مساير مايجرى بإصرار يتعادل مع المقاومة التى أبداها من قبل، ويفصل أداء بيب بينه وبين بقية المجندين حتى فى ذلك الروتين المتعلق بالتدريب على الطعن بالسونكى، وبعد ذلك مباشرة، فى الفصل الثان المشهد التاسع، تعود الأحداث إلى كشك التدريب حيث ينخرط بيب فى البكاء، ويقترب تشارلز فى تردد ناحيته يبحث عن شخص يمكن الوثوق به، لكن بيب - بعد القيام بذلك المتطلب الرمزى- وهو التدريب بالسونكى يلتزم بدوره المشروع، وطبقًا للنظرية الاجتماعية، «فإن إكتساب الدور من جانب الشخص يمر بعمليتين: مشروعية الدور، والالتزام بالدور، والعملية عملية تكميلية

يتبنى الشخص بمقتضاها أساليب معينة للسلوك، ويلتزم بموضوعات الدور التى تمثل على أفضل صورة نوعية الشخص الذى يفترض أن يسير على شاكلته،[١٩] ، وفى تلك اللحظة الحاسمة داخل الكشك الخشبى، يفصح بيب عن طريق حديثه غير المترابط وعن طريق أفعاله أنه يلتزم بدوره المشروع داخل سلاح الجو الملكى، ويشعر بالوحدة بين زملائه من الجنود، ويأتى صوته من بعيد، ويأخذ أولاً فى العودة إلى كلمات الضابط الطيار: «سوف نصغى لكننا لن نستمع لما تقول»، وسوف نصادقك لكننا لن نقترب منك وسوف نعفو عنك ونتجاهلك»، وفى الحال، يقلل بيب ببعض القسوة من شأن المودة التى يظهرها تشارلز نحوه، فدوره الجديد يفترض وجود الفوارق بين الطبقات: «يالك من أبله ياتشارلز، أبله، أبله- ثم ينتقل المشهد كما يحدث لمرات كثيرة فى المسرحية إلى صوت الخطوات العسكرية صـ٣٥٢، ويرمز التصنيف العسكرى إلى التصنيف داخل المجتمع، وفى رأى ويسكر أن ذلك المشهد من المشاهد الأساسية:

الفكرة هى... أنك إذاً قمت بتحليل عمل من الأعمال فإنك تستطيع القول إنه يتناول الكثير من الأشياء،لكنك تستطيع أن تقول ان هناك شىء واحد غالبًا يعالجه هذا العمل وأفضل المسرحيات وأفضل التفسيرات تجد هذا الشىء، وفى تشيبس، هذا الشىء هو الصراع داخل المجتمع بين مايقيد التعبير، وبين مايشجع التعبير، وهناك الصراع الرئيسى بين الآلة العسكرية وبين المجند الفرد وهناك بعد ذلك قصة تشاس وبيب، فعلى المستوى الفردى، يتضح أن بيب قادر على فعل المزيد وقول المزيد وفهم المزيد[٢٠]

ويكتمل تعليم بيب وتحويله بعد صراع سمايلر الفردى مع مايسميه ويسكر بالآلة العسكرية، ومغزى ذلك الصراع جزء لا يتجزأ من الموضوع الرئيسى فى المسرحية، وهو «الشىء الذى تتناوله على وجه الخصوص»، كما يذكر ويسكر، وعلى النقيض من بيب، فإن الفشل مقدر لسمايلر فى الخدمة الوطنية: فعضلات وجهه تنم عن العصيان للأسف، ويتعلق مصير سمايلر أيضًا بالطبقة التى ينتمى إليها، كما أنه أيضًا يواجه الاتهام بعدم القيام بالتدريبات، ففى الفصل الثانى المشهد الثانى يفشل سمايلر فى إجادة الحركات اللازمة لتعلم إستخدام البنادق، ومع أن بيب يخترق القواعد عمداً من قبل ، ورغم أن مايفعله سمايلر يعود إلى الكسل، إلا أن الاعذار تلتمس لبيب، بينما لايعطى سمايلر فرصة أخرى، وبعد أن يفسد العرض، يقوم سمايلر للمحاكمة العسكرية، وعلى المسرح، «تمشى المجموعة كلها عدا سمايلر، ويعود باب حجرة الحراس إلى مكانه» صـ٣٤١، وتشبه حجرة الحراس عن طريق اللغة المستخدمة فيها وعن طريق الحركات التي تؤدى السفينة الشراعية التى يقوم كينيث هـ.براون بعرضها، وتوضح الحادثة بأكملها المعاملة الجائرة لذلك المجند، وهنا، كما فى مسرحية براون، تتضح القوة التى تتمتع بها المؤسسة الهائلة والتى تمارسها دون أى إعتبار، ويقع العقاب القاسى ويصبح الهجوم شخصيًا.

وأثناء حادثة غرفة الحراس، يشترك إثنان من الرقباء فى الهجوم بالألفاظ على سمايلر، وتنهمر الملاحظات السوقية حول أم الشاب، وحول قيمته، وذلك حتى يعرف سمايلر مكانه الحقيقى، ومثل مشهد التحقيق فى مسرحية بنتر حفل عيد الميلاد (١٩٥٨) ينتهى هذا الجزء فى مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء بالتهديد بالقضاء على الأفراد: «قف ساكنًا ولاتتحرك، صه، يا ولد، اسكت تمامًا ولاتتحرك»

يأمر الرقيب الأول، ثم يلقى هيل بتهديد جديد: «هذه بداية فقط ياسمايلر، وهذا عملنا، تذكر ذلك... تذكر ياسمايلر تذكر»صـ٣٤٢، ويثبت هيل مايقوله حيث ينكسر سمايلر بالفعل تحت وطأة تلك الآلة، وعندما نراه مرة أخرى نلمس الانهيار العقلى الذى يحدث له، ونستمع إلى شطحاته حول الهروب، وتنتقل المسرحية من تأكيد الجانب الدرامى الاجتماعى إلى تأكيد الجانب الدرامى النفسى.

وبعد مشهد رأس السنه الجديدة فى الثكنات ، عندما يهزم بيب على يد النظام الذى ينجح فى إحتوائه داخل الترتيب الطبقى به يقوم بيب بالتخلى عن صداقة تشارلز، ويوجه ويسكر الاهتمام إلى الحالة الداخلية عند سمايلر ، وإلى التغير الذى يطرأ عليه . فرغم أن تحول بيب كان طبيعيا ونشأ من جراء الأعمال العسكرية العادية ، إلا أن التجربة التى يمر بها سمايلر تعرض بكثير من العمق ، حيث يستعمل ويسكر اللغة المشبعة بالمعان والأحداث المسرحية والمونولوج الداخلى ويضيف ذلك إلى التأثير الكلى للسقوط الذى يمنى به سمايلر ، وكما ينتهى الفصل الثانى ، المشهد التاسع بمزيد من الدراية عن بيب وبتخيله عن صداقة تشارلز، فإن الأحداث الآن تتحول إلى التركيز على حالة سمايلر الداخلية، وطبقًا للتعليمات المسرحية «تخبو أصوات الجنود وتنتهي الاهانات التى يوجهها الرقباء إلى سمايلر الذى يأخذ فى الصياح «دعوني بمفردي، اللعنة عليكم وعلى لباسكم - دعوني بمفردى، الجميع مجانين ، الجميع يهذون كالمجانين» صـ٣٥٢-٣٥٣ .

ويبدأ الفصل الثانى المشهد العاشر بما يتردد فى ذهن سمايلر الذى يقسم أنه سيقوم بالهرب، ومع ذلك ، فإنه يظل لايبرح المكان ، ويصيح عند سماعة صوت أحد السيارات «البيت»، أيها السفلة ، دعونى أذهب إلى البيت، صـ٢٥٣، ويستمر سمايلر

فى لعن الرجال الذين قاموا بتعذيبه «هؤلاء الرجال الذين يرتدون الزى الأزرق ويقومو
بإذلال الآخرين» وفى النهاية، يعود سمايلر إلى حيث بدأ ويحاول تفسير الابتساه
المرتسمة على وجهه هذه ليست إبتسامة أنها الرقيب بل هي أمر طبيعى صادق ولد
به»[21] ، ويؤدى هذا المشهد بصورة مباشرة إلى المشهد الذي يليه ، حين يصل سماي
إلى الكوخ بعد الانكسار الذى يلم به ، ويتسيد المعسكر من جديد كل شيء عا
المسرح، وكثير من المشاهد المسرحية فى بطاطس تشيبس تدور فى ذلك الكوخ الذ
يتناول فيه الجنود المشاعر والأحاسيس بعيداً عن الحرس ، ورغم أن المشاهد التى تجر
بين بيب وزملائه من أفراد الطبقة العاملة تحوي أحيانًا بعض الساجلات الاجتماعية
أن هذا «التآخى» بين أفراد الطبقات المختلفة حين يجدون أنفسهم «فى مواجهة النظ
الذى يجبرهم على التقارب والمساواة» هو من الظواهر التى تميز المؤسسات الشاملة [٢]

وفي الكوخ أى الفضاء الذى يبعث على الراحة والأحساس بالرفقة يرتمى سما
لبرهة وجيزة بين ذراعى بيب، ثم ينهار على الأرض ، أى أن الضابط يندمج مع الجنا
العادي في عناق للحظة ، ويتسع الشعر على المسرح ونسمع نغمات أغنية «الأر
القديمة» ونري أيضًا عمليةمسح النزيف من بين قدمى سمايلر، وهذه اللحظات بسي
ومركبة معًا ، فهى تقوم بالجمع بين الأحداث الرمزية والعادية ، وتتداخل رفقة السا
مع الصورة الساخرة التي تعرض المسرح ويقول ويسكر في هذا الصدد «إن الهدف
توضيح التماثل الذي يهدف إليه النظام بينما يقوم فرد واحد هو سمايلر بنوع من
الفعل تجاه ذلك عن طريق الهروب، وأثناء ذلك، تصاب قدماه ببعض الجروح ، و
عملية غسيل القدمين عن المحبة والتعاطف والتضامن ، ولا يعنى ذلك أن سمايلر
كبش الفداء أو نظير للمسيح، فالأمر لا يعدو كونه مجرد الاحساس بالزمالة أو الر

(٢٣) ، وبالرغم من ذلك ، يظل هذا العمل الجمعى البسيط الذي يتفق مع واقع الحياة العسكرية يدوي في الأذهان .

ويتجمع الرجال الآخرون فى الكوخ بعد العودة من الأحتفال بالعام الجديد ، وتتصف حركاتهم بالعشوائية بعد إحتساء الشراب ،يلحظون ثم سمايلر وهو «ملقى على الأرض مثل الجثة المغطاة بالدماء»، وطبقًا للتعليمات المسرحية، يأتى صوت «أنين سمايلر الطويل وتدق الساعة الثانية عشر منتصف الليل، ونسمع صوت الشباب وأغنية الأرض القديمة» صـ٣٥٤، وترتبط كل هذه الأصوات ، وتربط بين مستويات الأحداث، وتتوازى صرخة الألم والضياع مع الصوت الذى يبشر بحلول العام الجديد ،ومع الوداع الجماعى للسنة القديمة، أى أن مستويات النفس والمجتمع والأداء تتوازى داخل المسرحية، ويتبع تلك الأصوات القادمة من على البعد صوت وحيد يصيح أثناء اليل، ويقوم الرقيب هيل بتذكرة المجندين بأنهم على وشك الخروج:

> **تخرجون غداً مع الفرقة الموسيقية- ويجب أن تلمع كل البنادق والأزرار والأحزمة وأريدكم على هيئة رجل واحد، هل تسمعوننى ؟ معكم الفرقة الموسيقية وكل شىء على أفضل وجه، وأنت فقط ياسمايلر لن تكون معهم ، سوف تبقى هنا بعض الوقت... سنة جديدة سعيدة صـ٣٥٤.**

والسخرية الدرامية واضحة فى الحديث، حيث لايدرى الرقيب هيل بعد عن مسألة هروب سمايلر ، ثم عودته بعد ذلك، كذلك تظهر السخرية المرئية فى قول هيل أنه يود أن يراهم على هيئة رجل و احد، ويأخذ المجندون فى خلع الملابس عن سمايلر، وفى القيام بتمشيط شعره، ثم صب الماء عليه، وطبقًا للتعليمات المسرحية، يدور الحدث بطريقة تحمل المودة وكما لو كان طقسًا من الطقوس صـ٣٥٥.

ويخلع بيب ملابسه فى هذا المشهد، ويدل ذلك أيضًا على التحول الذى يطرأ ء
وعندما يكتشف الضابط أمر سمايلر، ويقع العقاب، يستكمل بيب دخوله، وء
للتعليمات المسرحية، يقوم بيب بتغيير الزى الخاص به، وبدلاً من زى الملاح يرتدى
زى الضابط صـ٣٥٦، ويجرى حوار مباشر بين بيب وبين الضابط الطيار :

الضابط الطيار :

خذهم جميعًا، سأراهم جميعًا فى غرفة الحراس

بيب :

لن تلمس أيا منهم أيها الرقيب هيل ، لن تلمس أى واحد منهم

الضابط الطيار :

هل تسمعنى أيها الرقيب، يلقى القبض على جميع من فى ك
التدريب

بيب :

أقترح ياسيدى ألا تلمس أيًا منهم

ويتبادل بيب والضابط الطيار الابتسامات، بطريقة ذات مغزى، ويبدأ بيه
تغيير الزى الذي يرتديه، ويخرج من زى الملاح ويرتدى زى الضابطصـ٣٥٦ وه
ملائم له تمامًا، يعبر عن التغير الداخلى الذى يحدث له، فقد نجح بيب فى تحدى ا
واللوائح، ولكنه أثناء ذلك، يقر بمشروعية مايجرى، وبعد هذا الحوار بين بيب واله
الطيار عند جسد سمايلر العارى، تنتهى المعركة التى ظل بيب يحارب فيها

المسرحية، ويتوحد الأضداد من ذوى القوة والمراس أمام الجسد المسجى أمامهما، وينتهى الصراع بين الإرادة الحرة وبين عالم فرض الإرادة بالتعادل، ويرتدى بيب ملابس الضباط، ويتم التغير، ويكتسب بيب لهجة الضابط المتعاطف الرحيم، ويشيد بجهود الملاحين وإخلاصهم تجاه سمايلر، ثم يعفو عن الجميع ويبدأ فى قراءة قائمة المهام.

ويرى ويسكر الجوانب المختلفة فى الأمر ، ويشير إلى التحول الذى يطرأ على بيب ويقول :

لا أعتقد أن ذلك خيانة، وبيب رجل إنجليزى يتصف بالبراجماتية يرى المتاعب ويري أن بإمكانه إنقاذهم منها ويدخل فى لباس طبقة الضباط الذى يناسبه، وهو على وفاق مع مايحدث، لكنه لايصبح شريراً، ما أريد قوله هو زنه لايلزم النظر إلى الجانب الآخر على أنه جانب شرير ومايقوله بيب هو «نحن رجال شرفاء نستحسن قيم الشجاعة والاخلاص ونستطيع رؤية هذه القيم ولسنا على خطأ»، هذا مايقوله، وهو جزء من طبيعة الأجهزة ذات السلطة، وأنا مشغول بالوصف أكثر من تقديم الحلول... والمفارقة هى أنك عندما تستحسن عمل (الجنود) فإنك تقوم بزرع الفرقة بينهم(٢٤)

وهكذا يبدأ العام الجديد، ويصبح بيب ضابطًا يقوم بقراءة قائمة المهام على الجنود ويتأكد النظام القديم، وينتهى التدريب الأساسى.

وفى المشهد الأخير فى مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء يمشى الرجال أمامنا «معًا فى وحدة»، ويقومون بتحية المشاهدين، ويرفع أعلام سلاح الجو الملكى، ويعزف

السلام الوطنى صـ٣٥٧-٣٥٨، ويتم ذلك بمصاحبة صوت الرقيب هيل «حسن، حسن جداً، هذا يشبه الشعر فى الحقيقة»، وهو مصيب تمامًا، ويظهر الجمال فى الخطوات غير المتعثرة، ويقول ويسكر «لقد شهدنا وميض التمرد بينهم لكنهم ينجحون فى خوض موكب التخرج، ويقول الضابط «نحن فخورون بكم، لقد خدمتكم الملكة بأحسن وسيلة»، ومن جديد، تأتى المفارقة، وهى أننى أتذكر أننى عندما فعلت ذلك، فإننى قد أحببته، لقد أحببت موكب التخرج وكنت فخوراً أننا من أفضل المجموعات هناك»[٢٥]

ومن الطبيعى أن تنتهى المسرحية نهاية وطنية نشهد فيها العلم والسلام الوطنى، وهذه وسيلة قديمة من وسائل الفودفيل لنيل التصفيق الحاد يستخدمها أسبورن أيضًا على المسرح، ويستخدمها نيكولز كذلك فى مسرحية التأمين الصحى، إن وسكر على حق وهذه اللحظة مثيرة دائمًا، لكن مايجرى مثير للسخرية حقًا فى سياق مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء، فهذا موكب للتخرج، لكن المجند يخرج بعد أن يمتص داخل نفسه كل القيم التى يسعى النظام لزرعها، ويدخل البنيان فى طريقة التفكير، وبالتالى ، فإن الطريق المسدود أو ذلك المكان الذى لايمكن الفكاك منه، أو الفخ (كما يسميه سارتر) يدلف إلى داخل النفس وسط المجتمع العادى،وتنتهى مسرحية ويسكر بالخروج من باب معين من أبواب الحرية، لكن تلك النهاية بكل ما فيها من نظام وعظمة تنم عن فكرة أكثر عمقًا تتعلق بالطريق المسدود وهى الاحساس العميق بالخط الذى لايستطيع الانسان تجاوزه داخل المؤسسة حتى يصل إلى المكان الذى تربض فيه الذات، وعندما تكتسب الحركات العسكرية ذلك الجمال الشعرى، يمشى الجنود سويًا بخطوات عسكرية وتحفل المسرحية بتنويع جديد من تنويعات الموضوعات الوطنية، ورغم أن الموضوع بالمسرحية يدور إلى حد ما حول السلام الوطنى إلا أن المشاهد يرى

من زاويتين المعنى البعيد الذى يشيره موكب التخرج: فالمشاهد جزء من الحشود التى تهتف، وهوأيضًا واحد من أفراد الجمهور فى الزمن المعاصر، هذا الجمهور الذى يرى الإنهاك فى الخدمة العسكرية أو ما تطلق عليه جوديث مالينا «الجمال والفزع» اللذان نحس بهما عندما تكتسب المجموعات والأشياء والأماكن المعنى الرمزى.

وتشترك مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء فى الموضوع والشكل مع عدد من المسرحيات الأخرى مثل مسرحية جون آردن رقصة السارجنت موسجراف(١٩٥٩) وهى مسرحية ملحمية عن الحرب وعن الإحساس بالذنب، يكتبها آردن عن تمثيلية تليفزيونية له بعنوان (الجندى، الجندى)، أما مسرحية بيتر نيكولز الجنود فى الموكب (١٩٧٧)، فهى عرض ساخر يدور حول وحدة الغناء والرقص البريطانية المتمركزة فى ماليزيا فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية، وهناك أيضًا العديد من المسرحيات الأمريكية الثانوية المعاصرة التى تدور حول العسكرية، وبينما تستخدم مسرحية تشيبس التعبير بالمجاز والرمز، فأن كثيراً من المسرحيات الحديثة- وبخاصة أثناء وعند بداية حرب فيتنام- تميل إلى عرض الواقع بصورة حرفية.

وقد ظهرت للوجود مجموعة كبيرة من المسرحيات السياسية الثانوية عقب حرب فيتنام، وكتبت هذه المسرحيات ثم عرضت فى عجالة، ولم يقدر للكثير منها النجاح، رغم أن تأثيرها السياسى بقى طيلة الستينيات، وحتى أوائل السبعينات، وهذه المسرحيات تشمل مسرحية ميجان تيرى الصخرة الفيتنامية(١٩٦٦)، ومسرحية الولايات المتحدة من تأليف دينيس كانان وإخراج بيتر بروك، وقد عرضت بواسطة فرقة شكسبير الملكية المسرحية فى لندن عام ١٩٦٦ قبل أن تظهر فى فيلم سينمائى أنتجته شركة كونتينتال عام ١٩٦٨ ، كما نشرت المسرحية تحت عنوان أكاذيب على يد مايكل

كوستو وجيفرى ريفز وألبرت هانت)، وهناك أيضًا مسرحية بيتر فايس حوار فى فيتنام التى عرضت فى فرانكفورت لأول مرة عام ١٩٦٨، ومن أكثر المسرحيات تأثيراً ونجاحًا فى عرض الأحداث العسكرية مسرحية جورج تابورى المدينة الحمراء (١٩٧١)، والعرض الذى قام به المسرح المكشوف لمسرحية جان كلود فان إيتالى أهلاً أمريكا (١٩٦٦)، وهى مسرحية تتناول الحرب والعنف، أما مسرحية الملازم (١٩٧٥) فهى أوبرا شعبية موسيقية تقوم على مذبحة ماى لاى تكتبها كل من جينى كورتى ونيترا شارفمان وتشاك ستراند، وكتبت دانييل بيريجان كذلك مسرحية محاكمة التسعة فى الكانتون عام ١٩٧١.

ظهر هذا السيل الكبير من المسرحيات عن فيتنام خاصة أثناء الحرب وتتصف هذه المسرحيات بوجه عام بما يلى :

(١) جميعها أعمال درامية تقف ضد الحرب (مثل المسرحيات السابقة).

(٢) مسرحيات تستخدم الحرب للتعبير عن الضياع والغضب (مثل مسرحية مايكل ويلر أولاد القمر ، ومسرحية مارك ميدوف عندما تعود، ومسرحية رون كون شجرة الصيف ومسرحية ليل كيسلر مكان الماء ومسرحية توم كول ميدالية الشرف).

(٣) البعض من هذه المسرحيات يندرج تحت مسرحيات العصابات أو مسرحيات الشوارع، وتعرض تلك المسرحيات بغرض التحريض على القيام بعمل إجتماعى فورى[٢٦] .

وخارج تلك التصنيفات من المسرحيات، تأتى مسرحية الشعر لجيروم راجنى وجيمس رادو، وهى عمل موسيقى مبدع تم عرضة لأول مرة على مسرح الجمهور عند جوزيف

باب، وتستخدم هذه المسرحية الحرب داخل الحبكة كنقطة ارتكاز للانفجار الجماعى، وتأتى خارج القائمة أيضًا مسرحيات دافيد رابى ومابها من إحساس بالجماعة، وهذه المسرحيات تشترك مع جوزيف باب فى الالتزام وفى الرؤية، وكما يذكر أحد النقاد عام ١٩٧١:

تثير مسرحيات الحرب الضعيفة ثائرة باب مثل المسرحية التى شاهدها فى أحد الكليات مؤخراً ويقول باب « إنه عندما يتحدث أحدهم عن مذبحه ماى لاى مثل ذلك، أعنى أنك إذا قرأت الصحيفة فلا داعى لسماع هذا الشخص الذي يبدو مزيفًا، وإذا كان ماتراه على المسرح أقل مما تراه فى الصحيفة فلا داعى إذن لوضع ذلك على المسرح»... ورغم أنه من الصعب الفصل بين الفنانين والنشطاء، إلا أنه من الأفضل دائمًا عرض مسرحية عن الحرب بدلاً من الاحتجاج بصورة شخصية، وأول مسرحية جديرة بمثل هذا العرض ظهرت حديثًا هى مسرحية دافيد رابى التدريب الأساسى لبافلو هاميل والتى تدور حول محارب قديم فى فيتنام يبحث عن ذاتيته[(٢٧)].

وحتى الآن، يظهر بين الحين والآخر عدد من المسرحيات حول فيتنام ، وهى مسرحيات ليست لها دوافع سياسية بالضرورة، لكنها تستخدم الحرب كفكرة أو كمجاز يعبر عن الضياع والغضب، وعلى سبيل المثال،كتبت إليزابيث سوادوس مسرحية الرسائل التى عرضت فى مهرجان شكسبير بنيويورك فى إبريل عام ١٩٧٩، وهى مسرحية موسيقية عن الحرب تقوم على الرسائل التى يقوم مايكل هير بكتابتها،

ومسرحية الرسائل عرض موسيقى أكثر من كونها عمل مسرحى ، لكن الأغانى تحتوى على بعض الصور التى تتعلق بالحرب، والتى تعبر عن الرعب وعن الحرية اللتان يحس بهما الجنود فى ذلك الوقت العصيب، وأيضًا عرضت على المسرح مسرحية ثانية مقتبسة من مسرحية الرسائل ١٩٧٩ أخرجها بيل بريدون على المسرح القومى، أما مسرحية كيف حصلت على تلك القصة التى كتبها آملين جراى الكاتب المقيم فى مسرح التراث بميلووكى والتى عرضت بنيويورك عام ١٩٨٠ ثم بواشنطن عام ١٩٨١، وبنيويورك من جديد عام ١٩٨٢ فإنها مسرحية تستخدم إثنان من الممثلين فقط مع بعض الشاشات المتحركة، وتشير المسرحية إلى أرض وهمية تدعى آمبولاند وذلك للحديث عن تجربة فيتنام بسخرية وخيال واسع، وتعرض المسرحية المغامرات التى يقوم بها كاتب للتحقيقات الصحفية حتى يغطى أخبار آميولاند لوكالة ترانس بأن جلوبال والمسرحية من مسرحيات الفودفيل التى تسخر من الرجل المستقيم الذى يسير على نهج بافلو هاميل حتى يحصل على السبق الصحفى، وتخلق المسرحية إثنا عشرة صياغة للحادثة التاريخية الواحدة (يلعبها ممثل واحد فقط) ويرتقى العمل بعيداً عن التأثير المحلى للحرب، ويتناول قضايا أخرى تتعلق بالمسئولية والهوية وسط كل ذلك الرعب، ويقوم المؤلف بالتركيز على كاتب التحقيقات وعلى المقابلات التى يجريها مع أحد الجنود ، ومع إحدى العاهرات فى سايجون، ومع مصور حربى يصاب على الدوام، ومع مدام إنج الملكة فى القصر الإمبراطورى، ونحو ذلك، فالكاتب الصحفى يهدف إلى تغطية الأخبار فى بلد بأكمله، وأثناء ذلك، يفقد الموضوعية والإحساس بالذات، وأخيراً، «يقوم البلد ذاته بتغطيته».

ومن المسرحيات اللافتة للنظر فى السنوات الأخيرة والتى تدور حول فيتنام مسرحية دافيد بيرى ج.ر.«الهدف» التى عرضت لفترة قصيرة فى برودواى عام ١٩٧٩، وهى مسرحية ميلودرامية تتناول وحدة تسجيل الموتى باعتبارها من العوالم المصغرة، والشخصية الرئيسية بالمسرحية- ميكا - ينتمى إلى الطبقة العليا، وتخرج فى أمهرست، ومثل بيب فى مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء، يتعلم ميكا الانخراط داخل مجموعة، ويلعب مايكل موريانى أهم لحظة من لحظات المسرحية فى العرض الذى يخرجه ويليام إيڤان فى برودواى، وتأتى هذه اللحظة عندما يبدأ ميكا فى الافصاح عن مشاعره بالتدريج بعد أول معركة، ويفقد ميكا السيطرة على نفسه، ويتحدث عن الاثارة التى يشعر بها فى ساحة القتال، والديكور الذى يقوم بيتر لاركن بتصميمه جانب قوى آخر من جوانب المسرحية: منظر فى ضوء القمر يؤدى إلى الثكنات وإلى المشرحة، لكن الحبكة تبقى غير قوية، والحوار غير مناسب أحيانًا، رغم أن الشخصية الرئيسية تصور الحياة على الحافة، وتحمل طابع الاتجاه المسرحى الحديث، فالعمل يدور فى مشرحة على حافة المعركة ،أى أن الحياة تجرى وسط الموت بصورة حرفية، وتقوم الشخصيات فى المسرحية بعدد من ردود الأفعال، والبدائل محدودة، ويمضى الوقت فى تبادل الذكريات، وفى إنتظار الخروج والرجوع للوطن «وللعالم»، ويدرك الجميع مع ذلك أنه لاعودة للعالم بعد الوقوع فى الطريق المسدود وفى فخ الحرب في فيتنام .

ومثل مسرحية ويسكر بطاطس تشيبس مع كل شىء،فإن المسرحيتين القويتين اللتين يكتبهما رابى عن فيتنام- التدريب الأساسى لبافلو هاميل والراية- تصوران التدريبات العسكرية بدقة تسجيلية، كما أنهما يبحثان فى موضوع هزيمة الفرد على يد عالم العسكرية القوى وترسم صورة للضياع من خلال موضوع الحياة العسكريه، ومثل تشيبس، تتكثف الاحداث بالمسرحيتين عن طريق اللغة المستخدمة، وعن طريق التوازن

بين الشخصيات وهى على وشك التوصل لفهم الموقف، ومثل مسرحية تشيبس أيضًا، يتحول الاطار العسكري إلى تعبير بالمجاز عن العالم كما هو ، فرابى من المحاربين القدماء الذين خدموا فى فيتنام عام ١٩٦٥ ، وينصب إهتمامه على الأحوال الانسانية التى تتأثر بالتدخل الأمريكى فى فيتنام، وهو أكثر تشاؤمًا من ويسكر ، الذى يؤمن بإمكانية التغيير رغم أن ذلك ليس بالأمر السهل[٢٨] ، ويستطيع الجندى عند ويسكر أن يعول على الصداقة وعلى المودة وعلى روح الجماعة التى تربط بينه وبين زملائه، لكن كل من هؤلاء الشباب يبقى وحيداً عند رابي، وعلى العكس من مسرحية ويسكر التى تبدو أكثر تفاولاً، فإن الموسيقى البوب تقوم بالصراخ فى بافلو هاميل، وتشير الأضواء القوية، والتدريبات ، والعسكرية، ولغة الشوارع إلى الجندى الذى يشعر بالوحدة والذى يحارب من أجل قضية خاسرة، وتخلو خشبة المسرح عند رابى من كل شىء سوى أدوات الحرب الأساسية: مثل المعسكرات، وضروب التمويه، والإيقاع سريع عامة، والاحداث أيضًا سريعة مليئة بالحيوية تشبه قبضة اليد المضمومة، وتذهب المواقف والشخصيات عند رابى إلى ماهو أبعد من سمايلر الذى ينتقده الأصدقاء فى مسرحية تشيبس، فالانهيار الذى يقع فى مسرحيات رابى يتصف بالعنف والدمار، وهو انهيار نهائى.

وتستولى مسرحيات رابى عن فيتنام على إهتمام المشاهد عن طريق قوة العمل وعن طريق لحظات الارتقاء التى تمتلىء بها المسرحيات، وتأتى الجماليات والأخلاقيات والديناميات داخل هذين العملين- التدريب الأساسى لبافلو هاميل والراية- بمثابة الاستجابة لما يحدث فى فيتنام، ووراء ذلك، وكما هو معتاد فى مسرحيات الطريق

المسدود ، فإن كل من المسرحيتين يخترق الحياة الأمريكية ويتناول التهرأ الذى يصيب
هذه الحياة من جراء تلك الحرب.

التدريب الأساسى لبافلو هاميل

تصبغ الرؤية عن حرب فيتنام جميع المسرحيات عند رابى تقريبًا، ومن بين مسرحياته الخمسة الرئيسية الصادرة حتى الآن، تتعلق أربع من تلك المسرحيات ببعض نواحى الحرب، ويعلق أحد النقاد أن رابى فى مسرحية التدريب الأساسى لبافلو هاميل يرى أن «الجيش هو المؤسسة العسكرية التى تقوم باستيعاب كل الضغوط داخل المجتمع، وفى مسرحية أخرى بعنوان العصيان والعظام يلقى رابى الضوء على العائلة الأمريكية المتوسطة باعتبارها مجموعة القتال الرئيسية فى درس فيتنام،... وفى مسرحية اليتيم يواصل رابى البحث عن مغزى تلك الحرب، ويرى بعض التشابه بين مايدور هناك وبين أوريستيا عند أسخيلوس،[(٢٩)] ويرى رابى نفسه أن موضوع الحرب إختيار جمالى لاعلاقة له بالاختيارات السياسية: وتأتى خصوصية أعماله بسبب «الخبرة» كما يذكر لأحد النقاد «فقد تسلطت على ذهنى أشياء معينة أكتب عنها لكن لا أعتقد أن إهتمامى الأول ينصب على حرب فيتنام»، وبالأحرى، يذهب رابى إلى أن العالم المستغل الذى يظهر فى واحدة من مسرحياته القليلة خارج نطاق تلك الحرب (فى غرفة الرقص)، «هذا العالم يلقى الضوء على الطبيعة الحقيقية للمسرحيات الأخرى»[(٣٠)]، وتتميز مسرحية الراية– وهى أحدث أعمال رابى – بترجمة حرب فيتنام إلى مجاز اجتماعى، والموقف داخل الثكنات موقف لايمكن الخروج منه بحال فى الواقع.

أما مسرحية التدريب الأساسى لبافلو هاميل، فهى أعلي المسرحيات طموحًا فيما يتعلق بالتركيب، وقد ظهرت المسرحية من إنتاج جوزيف باب أولاً على مسرح الجمهور

فى مهرجان شكسبير فى نيويورك عام ١٩٧١ ، وتمزج المسرحية بين التدريب الأساسى، وصورة المعركة، والمحصلة خليط من الأحداث الطبيعية وعدد من الشخصيات المعبرة التى توضح الحقائق الصارخة وراء تجربة فيتنام، بغض النظر عن الفظائع الأخرى التى تسردها الصحافة، وتقف المسرحية ضد الحرب، ولايخامر المؤلف أدنى شك أن الحرب ستترك تأثيراً سياسيًا سريعًا، وفى المقدمة التى يكتبها رابى للمسرحية، تظل الحرب ظاهرة «تشكل على الدوام» جزاء من أجزاء المسار الانسانى الأبدى»[٣١] وتقف بافلو هاميل بعيداً عن كثير من المسرحيات الأخرى التى تظهر باعتبارها نوع من الاستجابة الخاصة المحددة بالحرب داخل فيتنام فقط، لكن مسرحية بافلو هاميل تأخذ بيد المشاهد حتى يرى ماتفعله الشجاعة الفجة في نفس الجندى، ويبقى الغضب طويل الأمد بالفعل[٣٢] ، ويتحقق التوازن بين الحرب كحالة ذهنية وبين آمال الشخصية الرئيسية بالمسرحية (ينجذب رابى ناحية ويليام أثرتون الممثل الذى يلعب دور بافلو فهو مثل هاك فن يجمع بين البراءة وبين الشدة ويتصف ببعض من الشغب الخفيف» (المقدمة صـXVIII)، ويقتل بطل المسرحية فى المشهد الأول فى الفصل الأول، وبقية المسرحية عبارة عن رؤيته عن الحياة وسط كل ذلك الموت، أو بالأحرى وسط تلك الحالة الذهنية من حالات الضياع التى تسمي فيتنام.

ويقوم رابى بالهجوم على النظام القائم أو على البنيان الكبير الذى يستهلك هؤلاء الصبية الذين يتسمون بالبراءة، وتدور الأحداث داخل هذه الحياة العسكرية حول بافلو هاميل، المجند المضحك المثير للرثاء، وعلى العكس من بيب فى مسرحية تشيبس فأن بافلو ليس من عجينة الضابط، وكذلك، فإن بيب يعى مايدور، ويقوم بإنتقاء نفسه ورفاقه، ويدعه ويسكر يقف بمعزل عن الآخرين : فالمجندون من الطبقات الدنيا يبقونه

بعيداً، والرؤساء يتقربون إليه، لكن بافلو يرتبط بصورة أكبر مع الدور الذى يلعبه سمايلر فى مسرحية ويسكر، وفى رأى جون لار فإنه من السهل التعزير بهاميل وهو من الخاسرين»[٣٣]، أى من سلالة أبطال الفوفيل: الشاب الخاسر حزين الوجه، الساذج الذى يسهل خداعه، والذى يتحمل النكات القاسية التى لاتحصى والتى تقع عليه من كل جانب، ويتحدث رابى عن طبيعة بطل المسرحية فى التعليق الذى يقوم بكتابته في نهاية النص المنشور، ويؤكد رابى سذاجة بافلو هاميل وعدم كفاءته:

لا تظهر التلقائية واللهفة فى شخصية بافلو هاميل فهو يتصف بعدم القدرة على فهم أبعاد مايفعله، ويضيع وسط الحقيقة دون أدنى فكرة من جانبه أنه قد ضاع... ويقوم بافلو برسم صورة رومانسية عن فتى الشارع قوى المراس ويأمل أن يرى هذه الصورة تتحقق فى ذاته، لكن ما يتغير هو الجسد والمقدرة الجسيمة، وقد تزداد المقدرة العقلية لكن الاستبصار والرؤية العميقة لا تتحقق لديه أبداً ، وتحل الشدة والعنف محل الشوق والحماس، وسوف يتعلم بافلو أنه قد ضاع دون معرفة لماذا أو كيف أو حتى أين، وموهبته الوحيدة هى القفز فى أتون النيران ص١١٥.

وفى المسرحية، يبقى الاستبصار من بين حقوق المشاهد دون البطل، فبافلو واحد من البسطاء الذين يقعون فى فخ من عدم المنطق داخل تلك المسرحية الأخلاقية التى تدور فى عالم العسكرية، وهو كل رجل وأى رجل يجد نفسه خارج مكانه الطبيعى، وبالتالى، فإن هذا الفتى مقدر له الفشل منذ البداية، وعندما يتقدم بافلو للخدمة، فإنه يستمد كل توقعاته عن حياة الجيش من القصص الرومانسية بالسينما، ومن قصص المغامرات، وأفلام الدعاية، وفى هذا الصدد، يمثل بافلو الكثيرين، وأثناء التمرينات على السونكى فى التدريب الأساسى يستفز السارجنت تاور الرجال ويصيح فيهم:

طعنة، لليسار... هيا (ويتحرك الرجال ويتعثر أحدهم ويشعر بالحرج، أين تظن أنك موجود؟ بالسينما، هذه حياة حقيقية أيها السادة، إنكم تتصرفون كما لو أن حربًا لم تقع من قبل فى هذا العالم، ألا تعلمون عما أتحدث؟ لابد من وضع هذا النصل من الصلب فى قلب الرجل صـ٤٦

لكن بافلو لايستطيع التوفيق بين أوهامه الكبيرة وبين الحقيقة الملتوية التى يراها فى فيتنام: «لقد تطوعت حتى أصبح جنديًا ياسيدى ولست جنديًا هنًا»يعلن هاميل عندما يعهد إليه بالعمل داخل المستشفى بدلاً من العمل فى فرقة، صـ٩١ ،ويتحطم ذلك الحلم الرمزي من أحلام الرجولة الذى يتعلق بالحياة داخل عالم العسكرية أكثر من مرة، وتوضح التعليمات المسرحية الأولية طبيعة الإطار العسكرى الذى تدور فيه كل الأحداث.

مناظر المسرحية تدور فى مكان قريب من أحد الأرصفة يعلو خلفية المسرح والأرضية مجرد شريحة من الألواح الرقيقة تحمل اللون البنى مع بعض لمسات من الاخضرار، وخلف ذلك يوجد منحدر يبلغ طوله قدمين ويظهر ويسار المنحدر برج السارجنت قائد التمرين، وبعيداً تنشق الأرض عن حفرة عمقها قدمان ، ونرى الفرن القديم جزئيًا ، بينما على اليمين ، توجد أكواخ الجيش، ثم صندوق من الذخيرة وطبلة يقومان مقام المنضدة والكراسى وأمامهما عدد من علب البيرة، وتكتسب كل العناصر فى المناظر المسحة العسكرية التى تذكرنا بالتدريب الأساسي صـ٧.

وتنتقل الأحداث من مكان لآخر على هذا المسرح البسيط بالفضاء المكشوف، فهي تنتقل من ومن منطقة الترفيه إلى برج المدرب إلى غرفة الفرن، إلى منطقة الثكنات، وإلى المنحدر... وهكذا، وتبقى كل قطع المجموعة المعروضة دون مساس، والإضاءة صارخة فى كل مشهد وهى تحمل نفس الطابع العسكرى ، وبينما يستخدم ويسكر فى مسرحية تشيبس صوت التدريبات كوسيلة من وسائل الربط الأساسية، فلا حاجة لذلك فى بافلو هاميل وسط تلك المشاهد التقليدية، فجميع الاماكن تتداخل، وينجم بعض من الاحساس بضياع الاتجاه مثلما يحدث أثناء التدريب الأساسى، وتمتد منطقة الحرب عند رابى حتى تشمل ساحة المعركة والثكنات والمستشفى وأرض التدريبات وغرفة الفرن، وكلها مناطق منفصلة، لكنها تتعلق بموضوع واحد في النهاية، وخلال المسرحية، يخضع الترتيب الزمنى للأحداث للترتيبات المتخذة فى الأنشطة العسكرية، وكثيراً ماتقطع أصوات التدريبات التى لاتنتهى الحركات التي يقوم بها الجنود ،وعلى سبيل المثال، يدور المشهد الافتتاحى فى منزل للدعارة تمزق القنبلة اليدوية التى تلقى عليه جسد بافلو إلى أشلاء، وينتهى المشهد فجأة، وطبقًا للتعليمات المسرحية «يسقط بافلو فجأة علي ركبتيه ويمسك بالقنبلة فى يديه، ثم يحدث الأنفجار بصوت عال، وتكتسي الأضواء باللون الأسود أو الأحمر أو الأزرق، وتصرخ فتاة من الفتيات، وتتعبثر الجثث هنا وهناك ويأتى صوت الراديو » ص٩ ، وصوت الراديو الفجائى إمتداد لصرخة الفتاة، ويؤدى بالتدريج إلى المشهد التالى أى المقابلة التى تجرى بين هاميل وأحد الجنود الآخرين : آرديل، ويتحول صوت الراديو حتى يعطي بعض التفصيلات الحقيقية، ويبدأ الحديث الصريح بين آرديل وهاميل بالعامية، ويدرك هاميل مدى خطورة الاصابة، ويتحد الرجلان مع مجموعة من المتدربين، على رأسهم قائدهم السارجنت تاور، ويوحى إنسياب الأحداث - مثل المحاورة المليئة بالألفاظ العامية- بالمسار الطبيعى الذى يناله

التشويه من جراء المنطق الكامن فى الأوهام ، والمقابلة الأولى بين هاميل وآرديل ما هى إلا تقييم واقعى لموقف من المواقف السيريالية:

آرديل :
كيف أصبت ؟

بافلو :
قنبلة يدوية من النوع الذى تتناثر منه الشظايا

آرديل :
أين أصبت ؟

بافلو :
(يمسك معدته) هنا وهنا فى منطقة البطن وأسفل ذلك، وبقوة

آرديل :
إلى من تتحدث؟ ، وعن أى منطقة فى البطن، وكل هذا الهراء، لقد أصابتك فى المعدة مثل الشاحنة التى تزن عشرة أطنان، وأطاحت بجسمك، هل أكذب؟

بافلو :
(يبتسم) لا

آرديل :
هل الألم قوى؟

بافلو :
يقتلنى

آرديل :
نعم ، يقتلك أيها الرجل الميت، كيف تشعر ؟

بافلو :
حسنًا

آرديل :
لا تعرف، أظن أنك تعرف، إنك تكذب، وأنت تريد الصراخ

بافلو :

نعم صـ١١

وفجأة نسمع صوت صفارة عالية وينتقل تركيز المشهد إلى منطقة أخرى من المسرح، وتستخدم الصفارة وهى من المؤثرات الصوتيه العسكريه مثل الرابط السيريالى الذى يربط بين المشهد الخارجى وبين تداعيات ذلك المشهد فى ذهن الرجل المحتضر، ويدور التدريب الذى يقوده السارجينت تاور على أرض التدريب تحت البرج الذى يقف فوقه، ويمثل حديث السارجينت تاور نمط حديثه المعتاد، والموقف المتعالى الذى يتخذه:

السارجينت تاور :

أيها السادة (ينتبه جميع الرجال الواقفين فى الصفوف ويجرى بافلو حتى يجد مكانًا بالصف)، كلكم تنظرون هنا وترونني، هل ترونني بوضوح؟ هل تسمعون وتفهمون كلماتى؟ هل تدرون ماهو مكتوب هنا... إسمى تاور، وأنا أكثر من إسمى، وهل ترون ماعلى ذراعى، هل ترون ؟أجيبوا

الرجال :

لا

تاور :

لا ، ماذا ؟ ماذا ؟

الرجال :

لا ، ياسارجنت

سارجينت تاور :

هذا اسمى أيضًا، اسمى الأول سارجنت، وهذا أنا، وسوف ترونني كثيراً، ودعونى أقول لكم، سترون أن أباءكم وأمهاتكم وأخواتكم وأخواتكم وأعمامكم وعماتكم وجميع أقربائكم- إن كان عندكم أقارب- قد

تجمعوا فى رجل واحد كبير أسود اللون، نعم ياسادة، سوف تصبحون مثلى ص١٢-١٣

وخلال المسرحية، يستمر هاميل فى الاتجاه نحو البرج الذى يتلقى التدريبات تحته، ويصبح التدريب الأساسى حالة من الحالات الذهنية، وكثيراً ماينتقل هاميل بين عالم الحياة العسكرية وعالم الأحلام، ثم يعود إلي البرج، وينظر تجاه السارجنت العدوانى الذى يأخذ فى الوعيد والتهديد، ويحاول هاميل أن يجعل من نفسه صورة عسكرية للرجل.

ويعرض النموذج الاجتماعى الذى يقدمه رابى عن الحياة داخل النمط العسكرى ثلاثة ممثلين مختلفين هم هاميل وآرديل وسارجينت تاور، وكل من هاميل وآرديل تجسيد مختلف لفكرة الجندى، ويكمل كل واحد منهما الآخر فى مواجهة ذلك البنيان الصامد الذى لايمكن الولوج داخله، والذى يمثله السارجينت تاور، ورغم ذلك، يبدو آرديل وهاميل على طرفى نقيض فى البداية، ويظهر آرديل لأول مرة وهو ينهض من بين الانقاض فى المشهد الأول المميت أى بعد انفجار القنبلة اليدوية مباشرة، وطبقًا للتعليمات المسرحية:

يظهر آرديل الجندى الأسود الآن فى زى غير حقيقى وبصورة غريبة، وعلى الزى توجد الشرائط السوداء والميداليات، ويرتدى آرديل نظارة شمسية وحذاء برقبة وسوف يسير آرديل على غير هدى خلال المسرحية وذلك دون دخول أو خروج، ونراه فقط عندما يظهر أو يختفى جزء معين من الأحداث ص٩

وفى نهاية الفصل الأول، يتضح للعيان هذا التعارض الظاهرى بين آرديل الذى يتصف بالبرود وبين هاميل الذى يرتكب الكثير من الحماقات فى محاولته التوافق مع حياة الجيش وبعد مقابلة مهينة فى الثكنات قبل أن يتسلم مهامه الدائمة، يعبر هاميل بألفاظ غير مفهومة عن عدم رضاه، وعن العزلة الدائمة التى يشعر بها، ويأخذ آرديل على عاتقة مهمة التعبير عن المشاعر التى يحس بها هاميل:

آرديل :

أعرف، أعرف، حياتك مثل النهر الذى تجف منه المياه، وينبغى أن تملأ هذا الفراغ، ينبغى أن تجد الماء، إنك تغطس يارجل تغطس أمام طريق مسدود (بافلو، ومعه شنطة وورق من البوفيه في يديه)
فى نهر الهدسون تقبع فى الظلام، ويحمل الهواء كل شىء فى لحظة... وتشعر بالحرية، هل تعرف المسافة التى سوف تسقطها، تعتقد أنك ستعلو ، لكن لايسقط أحد للأعلى بالمرة ياصاحبى، أبداً.

بافلو :

ماهذا ؟ أريد أن أعرف ماهذا، أريد أن أعرف ما هذا الشىء الذى يراه السارجينت والذى عن طريقه يقتل به الصبى والرجل العجوز، أريد أن أحصل على هذا الشىء وأعرفه وأكون مثله.

اردیل :

أعرف

بافلو :

متى ؟

آرديل :

فى أسرع وقت

بافلو :

حتى لو أصبحت مجرد كومة من العظام يا آرديل حتى لو أصبحت مجرد كومة من العظام، فى أعماق نفسى، حتى لو أصبحت مجرد كومة من العظام صـ٥٥-٥٦.

ووسط كل هذا اليأس من إمكانية الحصول على ذلك الشيء،ومعرفته وأن يكون مثله، يتناول بافلو هاميل جرعة زائدة من الإسبرين، ويزحف تحت أغطية سريره حتى يموت، ويدور بقية الفصل الأول كما لو كان حلمًا، ويتبع محاولة الانتحار مونولوج ساخر يلقيه السارجينت تاور عن أهمية النجم الشمالى لكل من يضل الطريق، وأخيراً، يمثل أمامنا التحول الذى يطرأ على بافلو هاميل، ويسير هذا التحول وفق المستويات الأربعة المعتادة فى مسرحيات الطريق المسدود :

(١) علي المستوى الحقيقى أو مستوى المدرسة الطبيعية الجديدة(٣٤) : يهز آردل بافلو بشدة حتى يخرجه من الحاله النفسية التى تؤدى به إلى الإنتحار.

(٢) وعلى المستوى الدرامى الاجتماعى، فبافلو جندى نصف ميت، ويتحرك الرجال فى الثكنات لمساعدته على إرتداء الزى العسكرى.

(٣) وعلى مستوى المراسم، فهذا المشهد إنتصار للرجل العادى، وكما يظهر بالتعليمات المسرحية، يلزم ألا يبذل بافلو أى مجهود بالمرة «أثناء عملية التحول»ص٦١.

(٤) وعلى مستوى البعث يعمق الأثر عن طريق الرقصات العسكرية المصممة:

آرديل :

أين الحذاء ذو الرقبة؟ وهل توجد ظلال، ودعونى أحصل على بعض الظلال (يمشى للخلف)، ودع ربطة العنق تبدو مستديرة، وقم بلفها لفه أخرى حتى تظهر جميلة عالية.

(ويخرج آرديل، ويجلس بافلو، ويركع بيرس وبقية الجنود حتى يستطيع أن يلبس الحذاء)

هو... هـ... ى ... ى ... ها ... ها ... (يغنون)

لو حصلت على درجة أقل فى اختبار الذكاء

كل الرجال:

لو استطعت الحصول على درجة أقل فى اختبار الذكاء

آرديل :

أصبح سارجينت أيضًا

كل الرجال :

أصبح سارجينت أيضًا

(فى خلفية المسرح يمشى رجلان)

آرديل :

الرحمة ياربى

(يقوم الرجلان بأداء تدريب معقد على الخطوات العسكرية)

الرجال :

بعد أربعة أسابيع ينتهى الأمر

(الرجلان يضربان الأرض بكعب البندقية، وآرديل يعود بالنظارة الشمسية)

آرديل :

انتهى الأمر يارجل، وقد انتهيت منك

(يقف بافلو فى كامل الزى)

وتوضح التعليمات المسرحية أن ذلك المشهد يشبه مشهد المشى أثناء النوم (ويؤدى كل مايفعله بافلو كما لو كان بمفرده، وكما لو كان آرديل صوتًا ينبع من داخل رأسه، وتوحى الإضاءة بذلك، ويتجمد كريس وكل الآخرين) فى أماكنهم ص٦٠، وعندما يقوم آرديل بالقيادة، ويتجه هاميل نحو البرج، تتلاقى جميع المستويات الأربعة فى المشهد: المستوى الطبيعى والمستوى الدرامى الاجتماعى ومستوى المراسم، والمستوى الرمزى،

ويبتعد آرديل عن هذا الذيان ، لكن هاميل يجبره على أن يرى إسقاط صورة نفسه أعلى البرج، وتأتى تلك اللحظة من لحظات نقل الهوية فى جوهر المسرحية، ويلاحظ جون لار عند متابعته للعرض الذى جرى على مسرح الجمهور عام ١٩٧١أن هاميل لايمثل:

رجل البحرية المعتاد الهائج دائمًا ، فهو أصغر سنًا ويستدر العطف، وترى هذا النمط من الجنود يواعد فتاة من الفتيات بالزى، ويريد أن يقول نعم بدلاً من لا ، لكنه مهرج لا حيلة له، يتوق لتحقيق القوة فى الحياة وللموت فوق الآخرين، وحيد ضائع وقد يستطيع الزى الجديد الأخضر الذى يرتديه أن يعطيه الهوية الجديدة «إنك جميل بدرجة تجعلهم يبكون، ما إسمك؟ يجيب هاميل : بافلو- هاميل الملعون، وفى هذا العالم من الأوهام يبدو هاميل شديد المراس فداخل الزي يستطيع الحصول على ما تنكره الحياة عليه- المصير البطولى وربما الجنس أيضًا»[٣٥].

ويأتى هذا التحول العسكرى وسط المسرحية تمامًا ، وبعد أن يلبس هاميل النظارة الشمسية، والزى الذى يحضره آرديل، يقف أعلى البرج، ويتخذ وقفة الانتباه، ويظلم المسرح، وتعلن فترة الاستراحة للجمهور.

وتتناول مسرحية بافلو هاميل مسألة رضوخ الجندى لفقد الهوية، ومثل سمايلر الذى تهزمه اللوائح العسكرية عند نقطة التحول فى مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء، فإن هاميل شخص غير متوافق فى الأساس، يقوم بلعب اللعبة فى جدية لدرجة أنه يفقد ذاتيته فى النهاية، وهو بالتالى ضحية من ضحايا النظام، والفصل الثان فى المسرحية

يدور حول عدد من التشكيلات العسكرية، وبالفصل عودة للوراء، أى إلى خبرات هاميل فى عالم الحياة المدنية، وهناك كذلك بعض الإشارات إلى قيام هاميل ببعض المهام القتالية ، وبعض المهام داخل المستشفى، وخارج نطاق العمل، ومثل الفصل الأول، تنساب مشاهد الإحباط والحيرة والمواجهة بصورةسريعة تشبه سرعة الأحلام، ويناقش رابى فى أمانة فى المقدمة التى يكتبها للمسرحية تطور الفكرة قبل أن يأخذ العمل الشكل النهائى، ويوضح رابى أن المسرحية مدينة للمخرج جيف بلكنر (وللمنتج جوزيف باب) خاصة فيما يتعلق بالديكور المسرحى متغير الألوان:

بعد خمسة أسابيع من البروفات على المسرحية أدرك المخرج جيف بلكنر معي أن هناك مشكلات تواجه العمل، وعرفنا أيضًا أماكن تلك المشكلات، وتجىء معظم المشكلات فى الفصل الثان، ومفتاح هذه المشكلات هو الهوة التى تفصل بين الأسلوب فى الفصلين فالمجاز فى التدريب الأساسى يتصل بمفهوم التدريب الضرورى، ويعنى ذلك أن يشمل الأمر أكثر مما يقوم الجيش باعطائه من تمرينات، ولم يظهر ذلك التدريب الضرورى فى الكتابة أو فى العرض، ويبدو الفصل الأول كما لو كان مجرد نوع من الكتابة الواقعية التسجيلية بينما يظل الفصل الثان يتصف بالانطباعات غير المكتملة التى تجعل أى إحساس بالواقعية من الأمور المستحيلة، ولذلك إستدعينا جو باب حتى يرى العرض... وقام ... من جانبه بفك غموض عدد من الأسرار التى يحتفظ بها بافلو، والدوافع وراء تلك الأسرار... واقترح باب القيام بالإجابة علي سؤال بسيط: أى من المشاهد فى الفصل الثان من الممكن أن ينتقل إلي الفصل الأول؟...

ولذلك أدخلنا بعض التغييرات على موقع مشهدين في الفصل الثان، وأعيد تمثيل مشهدان ثانيان فى نفس الفصل، وذلك حتى يظهر المضمون بصورة أكثر وضوحا: الرجل المقطوع الأوصال ذو الذراع الوحيدة، على المسرح بينما يقوم بافلو بزيارة منزل الدعارة، ومن أجل إعادة رسم مجاز التدريب الأساسى كأمر من أمور المراسم التى تتكرر خلال المسرحية، قررنا إعادة مشهد التدريب فى الفصل الأول فى منتصف الفصل الثانى بحيث يظهر التشكيل أول الفصل الثانى بالضبط (صـxvوxiii)

ويلفت رابى الانتباه فى هذا التقرير إلي التعاون الذى يتم فى العملية الابداعية إلى الطريقة والتى يتبعها مع المخرج لإعادة ترتيب بعض الأحداث الرمزية المتعلقة بثلاثية الشخصيات العسكرية- هاميل وآرديل وسارجينت تاور- وتتكرر الأحداث من جديد فى الفصل الثان كنموذج للنظام الهرمى الاجتماعى، وكدلالة على الانشطار الذى يحدث فى النفس، وتستمد بافلو هاميل إذن التأثير القوى من رؤية المخرج التى تضيف الكثير، والتى تقوم بالتركيز على هذا المأفون المثير للعطف، وعلى العالم المسرحى الذى يبتلعه، ويعطى له التعريف النهائى، وتنتهى المسرحية حيث بدأت ويوضع هاميل فى التابوت، ويتبقى «ضوء حقيقى» على المسرح صـ١٠٩، وتكتمل الدائرة المسرحية، وتفسح الهلوسة المجال لهلوسة جديدة، ويقف هاميل وقفة الانتباه ويبرز جوهر الجندى من جديد، وتعطى جميع الإشارات والحركات العدوانية فى المسرحية الإحساس بأن مايدور نوع من أنواع مراسم أداء الواجب، وتظهر للعيان كذلك الواقعية التسجيلية عن طريق اللهجة الأمريكية العامية، وعن طريق نيران المدافع والقنابل

اليدوية، ويصبح كل ذلك مثل حلم من الأحلام بعد العودة لأحداث الماضى ثم إستعراض أحداث المستقبل، ويتضح للمشاهد كل ماتحفل به حرب فيتنام من فحش ودعارة فى النهاية.

وحقيقة الألم- سواء كان ذلك إنتزاعًا للحياة بالسونكى أو أو نزيف الدماء من جراء جرح أو بسبب تكدس الأجساد وسط للأجساد وسط «الطين الأحمر» صـ٩٥- هو مايجعل مسرحيات رابى متميزه عن بقية الاستجابات المسرحية الأخرى لحرب فيتنام، وقد يشعر المشاهد بالقشعريرة بسبب العنف العشوائى فى مسرحية الراية، لكن رابى يمس عصبًا جديداً فى مسرحية بافلو هاميل، ويخلع ثوب الرومانسية من على العنف، فمن الممكن تمامًا أن يقع الموت هنا:

النقيب :

تريد أن تقتل، أليس كذلك ياهميل

بافلو :

لا ياسيدى، لا

النقيب :

سيقومون بقتلك ياهاميل لو سنحت لهم الفرصة، هل تصدق ذلك؟ ستموت بالرصاص أو بالشظايا، وتختفى ذراعك أو تختفى قدمك- هل تصدق ذلك ياهاميل إنك ستموت إن أصبت، وسوف تتقيأ وتموت... ثم تدفن وتتعفن- هل تصدق أنك قادر على ذلك!

بافلو :

نعم ... ياسيدى .. أصدق صـ٩٢

لكن بافلو لايصدق ذلك تمامًا، فما زالت صور أفلام الحرب تحركه، ومايريده هو أن يبقى على مقربة من القوة التى ستحقق له الرجولة فى عالم الرجال، وهو يريد أن يقوم

بالقتل لكنه لايريد الموت، ويريد أن يجد داخله ذلك الدافع أو «هذا الشيء الذى رآه السارجنت والذى يجعله يعرف أن يقتل الصبى والرجل العجوز... أريد أن أحصل عليه وأعرفه وأن أكون هذا الشيء.. حتى لو أصبحت كومة من العظام، فى أعماق نفسى حتى لو أصبحت كومة من العظام» صـ٥٦

وبالطبع لايستطيع بافلو أن يصبح عظامًا المرة تلو المرة، فهو مجرد إنسان مكون من لحم ودماء، وعندما يحظى بالغطاس عند الموت، يتلفظ بهذه الكلمات «نحن نتمزق، نحن ننتزع،... ونحن نتمزق» صـ٩٧، وتصر المسرحية على أن يخلو الموت من الأساطير، ونكتشف- عند إعادة تمثيل المشهد الافتتاحى فى نهاية المسرحية- أن جسم بافلو ينفجر عن طريق القنبلة اليدوية التى يقذفها نحوه جندى أمريكى أثناء القتال الذى ينشب فى بيت الدعارة، ولايموت بافلو إذن ميتة ميتة الأبطال، ويتبع ذلك حديث يوجهه طيف آرديل للمشاهد مباشرة:

لايموت مباشرة بل بعد أربعة أيام وثمان وثلاثين دقيقة ولا يتفوه بأى كلمة لأى شخص طيلة هذا الوقت، أى كلمة، هو يرقد فقط، ثم ينظر، ثم عندما يموت يعض شفته السفلى ولا أدرى لماذا، ثم يؤخذ ويوضع فى حقيبة زرقاء من المطاط تغلق باحكام، ويذهب للمشرحة فى عربة نصف نقل، ويوضع عاريًا فى الثلاجة مع بقية الأولاد المقتولين فى ذلك اليوم ومع البيرة والجبنة والتونة وبقية المواد التى يحتفظ بها العاملين بالمشرحة فى الثلاجة طالما لايوجد تفتيش، ثم تغسل الحقيبة وتعلق لتجف على حبل الغسيل خلف المشرحة صـ١٠٦-١٠٧.

والإحتفال بعيد الغطاس هو الإحتفال الوحيد الذى يحظى به بافلو هو الإجابة الأخيرة على السؤال الساخر: أخبرنى، ما هو السبب؟، ما الذى يجعلك تموت على حدود الحرية؟ ما الذى ينبغى أن تكون عليه حياة الجندى النظامى بالجيش؟ جوفاء، كل ذلك لا معنى له ... لا معنى له ... لا معنى له»ص١٠٧-١٠٨ ويضحك بافلو ملء شدقيه على هذا الحلم التعس الذى سمح لنفسه بالانقياد له حتى وصل إلى أرض فيتنام.

الراية

يشيـر العنف والموت فى قلب بافلو هامـيل إلى أسطورة الحـرب، ويصبح العنف والموت أيضًا مركز الأحداث التى تدور بمسرحية الراية، أفضل الأعمال التى كتبها رابي حتى الآن، ويقوم رابى فى الراية بالتركيز الشديد على أحوال الجيش بالولايات المتحدة وعلى عقدة فيتنام، وبدلاً من المؤسسة المفككة التى تبتلع بافلو هاميل كلية، نجد فى الراية القوة المتماسكة داخل المؤسسة حيث يجتمع ثلاثة من المجندين فى غرفة من الغرف أثناء التدريب الأساسى، ويعيشون داخل الثكنات فى ولاية فرجينيا قبل الذهاب لآسيا عام ١٩٦٥، ويشترك الجنود الثلاثة فى الخوف من لغز الحرب، ويغبطون أنفسهم على ذلك المكان الذى يعيشون فيه، وهى غرفة لأحد تحوى ثلاثة أسرة، يطلقون عليها مراراً «البيت، وتندفع المسرحية فى إتجاه العنف، والانفجار العشوائى، نحو إنتهاك حرمة ذلك البيت المؤقت وترجع الحيوية فى المسرحية إلى الخبرة المكتسبة داخل فيتنام، ويقوم رابي هنا استكشاف أبعاد هذه الخبرة بصورة أكثر من بافلو هاميل، فهذا نوع من أنواع الخروج يمتد إلى ماهو أبعد من فيتنام، ويشير رابى لذلك بقوله «فى بافلو تناولت الأفكار الخاطئة حول مفهوم الرجولة، وفى مسرحية العصيان يتعلق الأمر بالقاتلة وبمشاعر الذنب وبالدين وعندما إنتهيت من ذلك ، لم يتبق شىء أتعلق به»، ورغم أن تلك الثلاثية تتعلق بفيتنام، فإن رابى يستطرد قائلاً : «ما أفعله هو تناول المشاعر الانسانية، ولابد أننى كنت أحمل هذه المادة معى فى دوبوك قبل أن أذهب إلى نام، فالحرب هى التى دفعتنى للكتابة، ولو أذهب إلى الحرب لربما إستمررت فى لعب كرة القدم»[٣٦]

وتستخدم فكره الحرب كأداه لفرض أسلوب الأحداث والمذهب الفنى وهى فكره هامه فى هذا السياق فى هذا السياق، ويصر رابى مثل بقية الكتاب فى أمريكا الذين يتناولون خبرة فيتنام على الربط بين تلك الحرب وبين معالجة الأمور الانسانية العامة، وعلى سبيل المثال، تنتهى مسرحية مايكل هير الرسائل بهذه الكلمات «لايتبق أمامى سوى كتابة بعض الكلمات الأخيرة، وينتهى كل شىء، فيتنام، فيتنام، فيتنام، كلنا كنا هناك [٣٧]»، وتنفذ مسرحية الراية كذلك من خلال الحرب والضحايا حتى تصل إلي ذلك المستوى الانسانى وينظر رابى إلى هذه الخبرة على النحو التالى : «أخذت (إبنى) للسيرك، ولم يحب ذلك، ولم أحب ذلك أيضًا... فكثير من الناس غير المتجانسين يبقون محصورين داخل بيئة تشبه بيئة الجيش» [٣٨]

ويتضح المستوى المجازى فى الراية فى العنوان، وفى الرقيبين اللذين يقومان بغناء الأغنية المذكورة فى العنوان «الراية الجميلة»، وفى الانجليزية، تتلاعب الأغنية بكلمات مثل«الحالم»، ومثل «الجميل»، ويحاول الجنديان تحويل النغمات إلى لحن جنائزى عندما يدرك أحد رجال المظلات فى الجو أن الباراشوت لن ينفتح، وبعد ذلك، تتحول النغمات من جديد إلى أغنية عامة تتعلق بالموت الخالى من المعنى، وترمز الأغنية فى الواقع إلى الفشل الذى يمنى به كل شىء فى أية قضية خاسرة أو أى حرب لامعقولة، وعندما يناقش رابى المسرحية مع أحد رجال الصحافة، فإنه يسترجع بدايات المسرحية التى تتصل بسيرته الذاتية، ويسترجع حاجة المسرحية إلى مجاز يربط بين الأجزاء، وهكذا تبدأ المسرحية- كما يقول رابى فى مقالة له مع ميل جوسو بصحيفة نيويورك تايمز- «بأشياء كنت أفكر فيها، شذرات من المحادثات، وأشياء سمعت عنها أو تورطت فيها أو أتت من لاشىء»، ثم عندما تبلورت المسرحية، يضيف رابى

الرقيبين، وبعد ذلك يظهر المجاز فجأة، و«عندما يأتى الرقيبان للزيارة عرفت بالضبط ماتتناوله المسرحية»[٣٩]

وماذا تتناول المسرحية بالضبط؟ هذه المسرحية التى نالت جائزة نقاد المسرح فى نيويورك باعتبارها أفضل مسرحية أمريكية عرضت عام ١٩٧٦، يقول مايك نيكولز الذى أخرج المسرحية على مسرح وارف لأول مرة، ثم على مسرح مركز لنيكولن «إن كانت الماكينة فى المسرحية هى الخوف- وإن كان كل شخص يندفع نحو الأرض كما نفعل جميعًا على الأغلب- فإن مايواجهه كل شخص هو الرغبة فى الامساك بالشخص الآخر فى الوقت القصير المتبق هذا بالإضافة إلى بعض من التوجهات الأخرى المتعلقة بأداء بعض الأعمال أو الكف عن بعض الأعمال، هذا هو مايربط الأمر»، وعند مناقشة مايعنيه مايك نيكولز «بماكينة ... الخوف» فى الراية، يقول رابى «تعرض المسرحية بعض الأشخاص الذين يسود سوء الفهم بينهم، ويأتى العنف بسبب قيام كل شخص بالكذب على الشخص الآخر - والألعاب، والأكاذيب والمناورات هى ماتجعل العنف ينشب»[٤٠]

وإذا نظرنا إلى الكيفية التى يصف بها رابى عملية الكتابة فى الراية - الألعاب التى تمارس والتفاعل الاستراتيچى الذى يولد العنف - فإن الازدواجية داخل المسرحية، والمسلمات، والابتعاد عن المنطق، كل ذلك يعطى هذا العمل نوعًا من المعنى الشعورى، فالمسرحية تبدأ فى الثكنات، وتقوم بالتركيز على ثلاث من المجندين تدفعهم الظروف لتكوين علاقة من علاقات الصداقة المفاجئة، وروجرز هو المجند الأسود الذى يعيش كل حياته بالشوارع، ويحاول مع رفيقيه بالغرفة «أن ينعم بالخروج من وسط ذلك فى النهاية»[٤١]، أما بيللى فإنه يقوم بعقد صداقة سريعة مع روجرز منذ

أن إلتقيا داخل الفرقة، فقد كان بيللى هو «الشخص الأبيض الأول» الذى يتحدث بطريقة ودية مع روجرز صـ٥٨ ، وبيللى مجند من أفراد الطبقة الوسطى نشأ فى مدينة صغيرة، وتعلم فى الكلية ، وعنده الكثير من الحكايات التى تدور حول العنف الذى تعج به الحياة فى ولاية ويسكونسن بالوطن، ويبدى بيللى دهشته إزاء الوضع فى فيتنام، وكما يقول فى الفصل الأول هى «مكان عظيم نعود منه فعلاً» ودائمًا مايفكر بيللى فى ذلك أى «الذهاب والبقاء هناك ثم العودة حيًا» صـ٣٠، والمجند الثالث هو ريتشي الشاب الشاذ الذى تزعج إتجاهاته رفيقيه بعض الشيء، ويعود التوتر فى الراية إلى فكرة البيت باعتباره الملجأ أو الملاذ، ويشب العنف فى الفصل الثان فى الحقيقة عندما يؤكد بيللى مايتمتع به من حقوق على ذلك المستوى، ويخبر بيللى كل من ريتش وكارليل أن ذلك لن يحدث فى بيته، عندما يريد كارليل أن يأخذ دوره مع ريتش بعد أن يتوهم أن ذلك مايحدث طيلة الوقت، ويشعر كارليل، بالإضطراب ويستطرد بيللى قائلاً «ليس لى الكثير فى هذا الجيش الملعون،لكن هذا المكان هو ما أكمله»صـ٨٣.

ويندلع العنف فى الراية بسبب كارليل لكن ذلك العنف كان يختفى تحت السطح طيلة الوقت، داخل كارليل وداخل الجيش، وتمتلأ حكايات بيللى وروجرز عن الحياة بالوطن بالعنف ويصف روجرز عملية طعن أحد الرجال بالسكين داخل كابينة للتليفون، ومحاولة الرجل إخفاء الجرح تحت المعطف «كما لو كان قلقًا من المظهر الذى يبدو عليه» صـ٢٩ ، ويصف بيللى أحد الجيران فى ويسكونسن، وهو يخرج من المنزل فى الصباح، يحمل الفؤوس فى يديه ويقوم بمهاجمة السيارات التى تسير أمام المنزل، «ونحن جميعًا نعرف لماذا فعل ذلك؟» صـ٥٦-٥٧، وتتعلق القصص التى يحكيها

الرقباء بالعنف أيضًا، مثل قصة عدم فتح الباراشوت، وقصة الجلوس على برميل من المسحوق الانسانى (بعد إسقاط قنبلة يدوية داخل حفرة)، وفى نهاية المسرحية، يعيد الرقيب كوكس رواية القصة:

لن أنسى ذلك الرجل، وكيف أنساه؟ أراه وهو يعطس، ثم أشعر هناك رصاصة فى جانبى وأنا فى وسط الهواء وكل شىء يدور أمامى، وأزحف إلى الحفرة بسرعة وأفقد البندقية ولا أجدها، ثم أصل وراءه، وهو خارج الحفرة بعض الشىء وأضربه على الرأس وأعيده للحفرة مع قنبلة يدوية، وأجلس فوق الغطاء المصنوع من الصلب وأشعر به يصيح هناك يتوسل لى أن أدعه يخرج وكان الأمر يشبه فيلمًا لشارلى شابلن كل من فيه يسقط، ومازال الرجل يصرخ ومازلت أجلس أنظر حولى وكان هو شارلى شابلن، ولا أدرى من كنت، ثم ينفجر كل شىء صـ١٠٨

وتبدأ الأحداث فى المسرحية الأساسية بصورة تبعث فى الذهن منظر العنف والدماء، وأول من يظهر على خشبة المسرح هو المجند مارتن الذى يحاول الانتحار، وطبقًا للتعليمات المسرحية الافتتاحية ، يبقى مارتن بمفرده مع ريتشي، «ويسير بخطوات قلقة وهو يلتف بفوطة بيضاء تلوثها الدماء حول وسطه» صـ٤، ومثل الأغنية فى المسرحية، فإن هذا المنظر الافتتاحى إرهاص بجرح أكثر عمقًا - هو قتل بيللى ، ثم الرقيب رونى على يد كارليل عندما يجتاحه الشعور بالغضب لعدم القدرة على تحقيق الانتماء.

وكارليل هو القنبلة اليدوية داخل مسرحية الراية، تلك القنبلة التى تنتظر الانفجار، وعندما يظهر لأول مرة على المسرح، فإنه يأخذ فى البحث عن روجرز بعد أن سمع عن شخص أسود يشاركه السكنى فى ذلك البيت، ويشعر كارليل بالوحدة، ويحتاج إلى صوت يسمعه من الوطن، وكما يذكر لروجرز «الأمر جميل هناك، وكم قضيت وقتًا جميلاً هناك، وأكره هذا الجيش الملعون... وكل مايتعلق بفيتنام» صـ٢١، وفى الفصل الأول، يعود كارليل مخموراً وعدوانيًا، يزحف «كما تعلم فى التدريب الأساسى»، ويحاول أن ينقل الإحساس بالألم الذى يشعر به إلى الأولاد الثلاثة الذين يقصون القصص والحكايات، بينما يستمر كارليل فى قول مايريد وفى التعبير بصورة مباشرة عما لايعترف به الآخرين:

> **نعم ، أنت لاتهتمون، أعرف ذلك، ولكم بيت صغير هنا يا أصدقائى وأناس تتحدثون إليهم، وليس لى شىء، ولكم أعمال تعودون إليها غالبًا، وهى أعمال هامة، وليس لدى أى عمل، ولايريد أحد إعطائى العمل، أعرف ذلك، سوف يقومون بقتلى، وسوف يرسلوننى إلى هناك لكى أقتل، اللعنة، مابالكم جميعًا... لا أريد أن أموت، ولا أريد أن أكون الشخص الغبى الذي يطلبون منه أن يذهب، عندى أفكار تدور فى رأسى طيلة الوقت، أفكار تشتعل فى رأسى صـ٥٠**

وتضع هذه الأفكار التى «تشتعل» فى رأس كارليل الرجل فى مأزق، فهو يريد أن يصبح واحداً من المجموعة، لكنه لايعرف الوسيلة لتحقيق ذلك، ويسىء كارليل فهم ديناميات الموقف، وعندما يقوم بطعن بيللى، فإن المبررات التى يقدمها مقبولة فى عالم المسرحية: طعنته ، فهذا الجيش الأم يكسر القلب، ولا أستطيع الخروج إلى هناك، حيث

لن أعيش » صـ٩١، والسبب لا معنى له، مثل أي من الأسباب الأخرى التى تدفع إلى البقاء أو إلى الموت، أو إلى القتل ، ويوضح دوريان هيروود الذى يلعب دور كارليل بإتقان يشيد به النقاد مايلى:

لدى كارليل أحد من الأسباب، وليس مطلوبًا من المشاهد أن يعفو عن كارليل، لكن الفرصة قائمة حتى أوضح لماذا يفعل مايفعله، على الأقل تعرف أن شيئًا ما يدور داخله، أعنى أنه لم يولد لكى يقتل الناس، هو يريد الانتماء، وتصادف أنه نشأ فى بيئة عنيفه... وأفترض أنه عاش في الشارع مع عصابة... والآن يحاول أن يحسن من أوضاعه داخل الجيش الذى يمقته، ويعتقد أن روجرز وبيللى يقيمان علاقة مع ريتشي الشاب الشاذ، وأنه لو فعل ذلك، فإنه سيصبح واحداً من أفراد المجموعة، وسيقبل داخلها، والسبب الوحيد الذى يجعله يقوم بطعن أى شخص هو أنه يشعر أنه كان بالاستطاعة تكوين عائلة كبيرة واحدة، ثم فجأة يسمع الجميع وهم يقولون له «أنت لا تنتمى لهذا المكان» [٤٢]

ويشعر المشاهد بالصدمة، ولايعود ذلك إلى حادثة القتل أو إلى كثرة الدماء على المسرح، بل إن الأمر يتعلق بذلك العنف الخبيس، وبسرعة الموت، وامتصاص الحياة، ويثير العنف داخل المسرحية- ذلك الموت البطىء الخالى من المعنى - مشاعر الكثيرين من المشاهدين، ويرى بعض النقاد ، ومن بينهم والتركير- أن رابى يعرض «الموت الخالى من المعنى على المسرح» [٤٣] وهذه هى النقطة بالتحديد، فكما يحدث فى بافلو هاميل أيضًا، فإن قانون الدراما الواقعية ينادى بأن السبب يرتبط بالنتيجة- وهو ما لايحدث تمامًا فى الحياة، «كما يقول رابى، «ولو أوقفت شخصًا ما فى نفق من أنفاق المشاة، قد

تحصل على محاضرة- وقد تحصل على سكين داخل الضلوع... والعنف فى الراية ليس وليد الصدفة»[٤٤] و يستجيب رابى إلى مايبديه المشاهد من استياء تجاه العنف بالمسرحية بقوله : «لابد أن أفعل شيئًا صحيحًا فى النهاية، وهو أن يكون من المستطاع تحمل العنف دون الترويج لذلك العنف، حتى يتساءل الناس عند رؤية أحد الأشخاص وهو يقوم بطعن شخص آخر «لماذا يفعل ذلك بحق السماء؟» وذلك بدلاً من الاكتفاء بهز الأكتاف، هذا هو العنف غير التجارى، وبالنسبة لى، هذه هى قدرة المسرح على الوصول إلى أعماق الناس»[٤٥]

وتلفت المسرحية الأنظار إلى عدم المنطق التى تتصف بها نقطة الارتكاز بالعمل، فعندما ينعم بيللى النظر فى حد الموسى الذى يلتقطه بيده وهى تنزف، فإنه يدرك أنه «لايمتلك شيئًا بالمرة فى ذلك المكان» صـ٨٨، فلا سبب إذن يدعو إلى القتل، ولكن بينما تذوب الحياة فى مسرحية بافلو هاميل فى الطمى الأحمر داخل الغابة حيث «يستطيع الانسان عند الاصابة التقيؤ والموت» صـ٩٢، يندفع كارليل فى غضب فى مسرحية الراية، ويأخذ فى الكلام مع بيللى بلهجة تحذيرية :«لماذا لاتدع أحد يعيش »، وطبقًا للتعليمات المسرحية «يسد كارليل الطريق أمام بيللى عند الغرفة»، ويستطرد كارليل، وهو يحمل النصل فى يده «اللعنة عليك، هذه السكين حقيقية، وسوف أمزقك إربًا » صـ٨٥-٨٦، ورغم أن تلك الثكنات العسكرية على حافة فيتنام - كما هو عليه الحال فى بافلو هاميل - إلا أن «السكين حقيقية»، بل هى الحقيقة الوحيدة هنا مثل بافلو هاميل، وهى الصلة الوحيدة الممكنة، فكارليل لايفهم تمامًا حديث بيللى عن عدم إمتلاكه لشىء عند خط القتال، وعن رفضه مبادلة العنف بالعنف حتى لو أدى ذلك إلى تخليه عن السيادة داخل ذلك البيت، ولايستمع كارليل لرسالة بيللى

الاسترضائية، ولا يسمع فقط سوى الصوت الغاضب الذى يصدر من الشخص الذى يعترض طريقه، والطعن بالسكين ما هو إلا عمل عفوى أو رد من ردود الفعل إزاء الصوت المناوىء الذى لايستطيع كارليل أن يفهمه تمامًا.

وتنتقل المسرحية من التوكيد على الروتين العسكرى وهو عرض لأسلوب الحياة داخل إطار محدود إلى توكيد أكثر عمقًا على اليأس وخيبة الأمل عند أولئك الناس بعد الوقوع فى براثن الفخ المعروض على خشبة المسرح والذى يشبه العالم الذي نعيش فيه فى النهاية، وكما هو شائع فى مسرحيات الطريق المسدود، يعمق الاخراج من الاستجابات التى تتولد عند المشاهد، ويتحقق ذلك عن طريق الافتتاحية التى تهتم بالأمور السياسية، وعن طريق الشذوذ الجنسى، أو عن طريق الموضوعات الاجتماعية (العنصرية) وبقية تلك الأمور التى لاتتصل من قريب أو بعيد بذلك الجرح الذى تنزف منه الدماء، ويبقى الموقف فى الراية وفى مسرحيات الطريق المسدود الأخرى، ويسهم العنف المتزايد فى صياغة إستجابات المشاهد تجاه هذا العالم الذى يتجه نحو العسكرية، ونحو فيتنام، وهوعالم يصيبه مس من الجنون، وتصبح فيه الرغبة في التواصل التى تبدو فى مسرحية قديمة مثل مسرحية أونيل القرد كثيف الشعر مثلاً نكتة من النكات، ويتعلم كل شخص في النهاية أن يتعايش، وهو يثق أنه ليس فى الامكان عمل شيء، فكل مايدور محض «قسوة» بتعبير آرتو [(٤٦)]، وكل «ما نكتسبه هو الضياع» [(٤٧)]، كما يشير آلبى فى قصة حديقة الحيوان، ويفلت التواصل الإنسانى من بين اليدين، ويظهر الألم، والسكين التى تنغرس فى الأحشاء، أو الأغنية التى تنشدها أوراق الخريف المتساقطة.

وتصبح اللعبة نكتة مخيفة لانستطيع الضحك عليها أكثر من ذلك فى مسرحية الراية وتحفل الأغنية فى المسرحية بصور من الروتين الكوميدى، يعاد تمثيلها فى كل من الفصل الأول والفصل الثان فى الراية وبافلو هاميل معًا ، ويجفل المشاهد عندما تتكرر القصة من جديد، وهذه هى المخاطرة التى يقدم بها رابى، وهنا يكمن سر قوته : وهو محاولة بلورة إطار يتم فيه التوافق مع ذلك النظام الذى لايعد بأى شىء، وهو نظام لاتنفتح فيه مظلات الهبوط، ويقتل الانسان فيه من الداخل، وتنتزع المبادأة منه، كما أنه نظام ينكر على الانسان الهوية العنصرية والجنسية، ويجعل الرغبة فى التواصل مع الآخرين لعبة مهلكة، ومن داخل هذا السياق، يعيد رابى إلقاء النكات ويأخذ فى المخاطرة المرة تلو المرة.

ولن نستطيع الضحك على تلك العبارات التى يكررها المغنون آخر المسرحية فى مقاطع ليس لها معنى، ومثل مسرحية بافلو هاميل، تنقل مسرحية الراية فى الرؤية الأخيرة خبرة فيتنام إلى الوطن، وفى هاتين المسرحيتين على وجه الخصوص يوضح رابى أنه رغم أن حرب فيتنام قد تعصى على فن الرواية كما يذهب عدد من النقاد ، إلا أن الشعر والأعمال غير الروائية تظل قادرة على نقل الحقائق المتعلقة بتلك الهزيمة [٤٨]، ولاتعصى حرب فيتنام بالمرة على الدراما ، وترقى مسرحيات رابى إلى مستوى أعلى من مستوى مسرحيات الاحتجاج التى «تتصف بالإصرار والعناد ، والتى تعترض الطريق الطريق، ولاتدع المشاهد يتحرك» كما يرى جون لار [٤٩]، لكن مسرحيات رابى حول فيتنام- مثل ظاهرة الحرب نفسها- تحيل قواعد اللعبة المهلكة إلى قواعد واضحة محددة، ويقف الجسد مع الروح على خط القتال، ثم يحدث الانفجار، ويخفف العنف فى مسرحية الراية من التوتر، مثلما يحدث عندما يتحول بافلو هاميل إلى نموذج

الجندية فى مسرحية التدريب الأساسى لبافلو هاميل أو عند إقامة حفل التخرج فى مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شىء، ويبقى أن نشير إلى أن مسرحيات الطريق المسدود تمر بكثير من الظروف منها القيود المفروضة، والشكل العام الذى لاتستطيع تجاوزه، وهى مع ذلك مسرحيات ترتبط بالنواحى الأخلاقية، وتتعلق بالخوف الحقيقى وبالفضاء الحقيقى، وبالزمن ، هذا الزمن الذى يبقى ثابتًا ومخيفًا جداً فى نهاية الأمر .

الفصل السادس

حلم من أحلام النظام

يعيد معظم الكتاب الذين تمت مناقشة أعمالهم فى هذه الدراسة الكتابة بصورة أو بأخرى عن نفس الموضوع فأحيانا تدور أحداث المسرحيات التى يكتبونها داخل مؤسسة شامله ويدرسون الحياة داخل حدودها وأحيانًا أخرى يفعلوا شيئًا شبيهًا بذلك. ، فبالاضافة إلى مسرحية التأمين الصحى، قام بيتر نيكولز بكتابة مسرحية الطريق عام ١٩٧٤ عن «الانسداد المرورى الكبير»، ومسرحية الجنود فى الاستعراض عام ١٩٧٧، كما أن بيتر فايس يتبع مسرحية مارات/صاد بمسرحية **التحقيق** التى تدور حول محاكمات أو شفيتز التى جرت في فرانكفورت بين عامى ١٩٦٣-١٩٦٥، وتزداد القائمة، وتقتصر الأحداث بمسرحية الشرفة لجين جينيه (١٩٦٥)، على منزل من منازل الوهم هو ذلك الماخور المعروض، وتدور أحداث مسرحية أرنولد ويسكر الأولى المطبخ (١٩٥٦)، داخل أحد المطاعم، وتقوم مسرحية رجال الصحافة (١٩٧١) بالتركيز على مكتب داخل صحيفة من الصحف، أما مسرحية الهنود لآرثر كوبيت، فهى عرض من عروض الغرب الأمريكى وباستثناء مسرحية دافيد ستورى الأولى الاحتفال (١٩٦٩)، فإن الأحداث فى جميع مسرحيات ستورى الأخرى تتحكم فيها قوانين المكان الذى تدور فيه تلك الأحداث - مثل مسرحية المقاول عام (١٩٧٠)، ومسرحية الغرفة المتغيرة عام (١٩٧٢) ومسرحية المزرعة عام (١٩٧٤)ومسرحية حياة طبقة عام (١٩٧٤).

وبالإضافة للمسرحيات المشار إليها فى هذه الدراسة، يقوم كتاب المسرح المعاصرون بالعودة لنموذج البنيان الاجتماعى، وإطار المؤسسة الشاملة، وتكثر على سبيل المثال أعداد المسرحيات التى تدور حول السجون مثل مسرحية سلافومير مروزيك الشرطة

ومسرحية ميجان تيرى داخل مكان جاف بارد ، ومسرحية رونالد ريبمان الشجرة المسمومة، وتستخدم تلك المسرحيات الألعاب التى تتصف بالوحشية وتعرض الروتين الذى يشبه الروتين الموجود بأفلام السينما ، والتعفن الذى يصيب الشخصية داخل الزنزانة (وهو مايذكر من جديد بمسرحية جين جينيه فى إنتظار الموت)، أما مسرحية ماريا إرنيا فورنيس النزهة فهى من مسرحيات الفودفيل التى تدور حول السجون أيضًا (والمسرحية مدنية لمسرحية الغريب من تزليف بيهان)، وتتعلق كل من مسرحية جون هربرت الثراء وعيون الرجال، وميجيل بينرو عيون قصيرة بالواقعية الاجتماعية داخل ميلودرما السجن، ومسرحية فرناندو آرابل رلقاء القبض على الأزهار معالجة سيريالية لسجن من السجون الأسبانية المعاصرة، وتصور مسرحية آثول فوجارد الجزيرة جزيرة روبين فى جنوب إفريقيا ، التى يوجد بها أكثر السجون إحكامًا ، ويضم ذلك السجن المسجونين السياسين من السود.

ويستخدم المسرح المعاصر إطار المصحة كأداة للربط بين الأحداث كذلك،ويشير والتركير إلى مسرحية علماء الطبيعة لدورينمات،وإلى مسرحية مارات/صاد فى مقابله شخصيه عن مارات/صاد ،[1] ومن الأمثلة الأخرى للمسرحيات الحديثة التى تتحول فيها المصحات العقلية إلى نوع من أنواع المجاز الاجتماعى مسرحية جو أورتون ماذا رأى كبير الخدم، ومسرحية تيرنس ماكينلى عادات قبيحة، ومعالجة دال واسرمان لمسرحية كين كيسى أحدهم يطير فوق عش العصفور ، أما النوع الثالث من مسرحيات الطريق المسدود ، فإنه يدور حول عدد من الاماكن التى لاتسير على غرار المؤسسات الشاملة بالضبط، أى أن تلك الاماكن لاتحتوى على الأنشطة اليومية التى يحددها إرفنج هوفمان عند تعريفه للمؤسسة الشاملة، ويذكر والتركير فى مقدمة مقال يكتبه

فى صحيفة نيويورك تايمز تلك المسرحيات التى تدور على سرير المرض، ويشير تيد هوفمان أيضًا فى مقال له عن الدراما الأمريكية المعاصرة إلى أن موضوع «الشلل عند الموت أو اليأس» يدفع بكير:

الذى أمضى ثلاثة عقود فى حقل النقد يدعو إلى أن تقوم الدراما على الخيال والأشكال المألوفه وعلى الحقائق الإيجابية فى الحياة الأمريكية ويدفع به إلى الكتابة فى عمودة مواجهة الموت (نيويورك تايمز، ٢ يوليو ١٩٧٨)، أن الدراما فى السبعينيات تهتم بموضوعات المرض والموت والاحتضار واليأس، وفى المجتمع الذى يعيش فيه الناس لمدة طويلة، يظهر هذا الموضوع ماثلاً للعيان، ويبدو الأمر كما لو أن الشخصيات فى المسرحيات المتميزة فى النصف الثان من العقد- مسرحيات صندوق الظلال، الأجنحة، الرماد، المخزن البارد، لعبة الجن- تتجمع على المشاهد فى صالون الفرصة الأخيرة حيث «ترفع الأكواب وتصطك، ونبذل ما فى الوسع لبدء محادثة قيل لنا إننا لن نحصل عليها، وهى محادثة لا يتوفر الوقت للقيام بها، ونعرف أننا ولدنا من أجلها[٢] »

ومن الملاحظ أن مسرحيات الطريق المسدود تلصق الشخصيات (والجمهور) بمكان ينغلق على ذاته، وليس بالضرورة أن يكون هذا المكان مؤسسة من المؤسسات الشاملة، فكثيراً ماتدور الأحداث في إطار المطعم أو صالون البار أو المسرح أو المدرسة، لكن المكان عامة يسير وفق لوائح معينة تنظم السلوك ، ويبدو الضياع فيه شرط من شروط البقاء على قيد الحياة، وتتضح حالة الطريق المسدود فى المطعم أو صالون البار فى مسرحية يوجين أونيل عودة رجل الثلوج، وفى مسرحية يتنسى ويليامز تحذير للحرف

الصغيرة ومسرحية آثول فوجارد السيد هارولد... والأولاد ومسرحية آرنولد ويسكر المطبخ، ويبدو بار هارى هوب فى مسرحية عودة رجل الثلوج على هذا النحو :

هو صالون الفرصه الأخيرة، أو المقهى فى نهاية الطريق حيث تلحظ الهدوء الجميل فى الجو، فهو الملجأ الأخير، ولايشعر أى إنسان هنا بالقلق إلى أين سيذهب فلا يوجد أبعد من ذلك، وهو يجلب الراحة للجميع، وتجرى أيضًا محاولة للحفاظ على مظاهر الحياة، وبعض الأحلام التى تتعلق بالماضى والمستقبل كما ستلمس بنفسك إن بقيت هنا مدة طويلة [٣]

وبعض مسرحيات الطريق المسدود الثانوية التى تدور داخل المطاعم تشمل مسرحية لى جاكسون السيدات فى الانتظار ومسرحية تينا هاو فن تناول الطعام ومسرحية إد جرازيك إرجع جيمى دين جيمى دين ومسرحية مارك ميدوف متى يعود رد رايدر ومسرحية تيرى كورتيس فوكس **الشرطة** [٤].

ومن المسرحيات التى تتعلق بعالم المسرح (على نهج بيرانديللو) مسرحية جينيه السود ، وهى عرض من العروض الجنائزية، ومسرحية جونتر جراس ثورة العوام، ومسرحية توم ستوبارد وفاة روزينكرانتز وجيلد نسترن، ومسرحية جوزيف هيلر قصف نيوهافن، ومسرحية دافيد ماميت حياة المسرح ومسرحية كريستوفر دورانج كابوس الممثل، ومسرحية جون أسبورن المهرج، ويطلق جوفمان على تلك المسرحيات التى تسخر من عملية المسرحة، والتى تخرج عن الحدود التقليدية التى تفصل المشاهد عن الممثل، والممثل عن الشخصية، يطلق عليها مصطلح «مسرح الحالة النفسية»، ويسوق

جوفمـان مـسـرحـيـة قـصف نيـوهافن ومـسـرحـيـة السـود كـمـثـال على هذا النوع من المسرحيات:

هناك جسـر متـاح عادة حتى يـتم العـبور عـليه مـن مجال لآخر- أضـواء المنزل أو المقـدمة أو التـصدير- يرتبط ببساطة، ويتم إرغـام المشـاهد على إحتـسـاء الشراب من نـفس الكوب، بل ومن الممـكن أن يتسع الهـجوم، ويشمل كل الحادثة، أو أى عنصر من عـناصر الاطار، ويتجمع المؤدى مع الشخـصيـة ومع المشاهد عندمـا تبدأ شـخصية من الشـخصيات مـثلاً فى الحديث عن مسألة الأداء، لأن ذلك يعنى التعرض للعرض بأكمله، ويوفر مـانسـمـيـه بمسـرح اللامـعقـول العـديد من الأمـثـلة عى ذلك لدرجـة أننا نستطيع أن نطلق على الأمر مسرح الإطار[٥]

وفى هذا السـيـاق، يظل السطر الأخير من مـسـرحـيـة المهرج من أقوى السطور فى الدراما المعاصرة التى تخرج عن الإطار العـام وتبتـعـد بالنهايه عن النهـايات المألوفة، حيث يقـوم آرش رايس بالغنـاء لنا مرة أخرى، ثم يتوقف، وتستـمر الموسيـقى بينما يضع هو المعطف ويأخذ القبعة، ويستدير نحونا ويقول «أنتم جـمهـور جيد، جيـد جداً، وجيد للغاية، دعونى أعرف أين تعملون غداً- حتى أحضر وأراكم»[٦]

ومن المسـرحيـات التى تقوم بالتركـيـز على المدرسـة باعتـبـارها البنيـان فى الدراما المعاصرة مسرحية كالدر ويلنجهام نهاية الرجل ومسرحية هارولد بينتر المدرسة الليـلية ومسرحية إسرائيل هورفتز فصل اللغة الإنجليزية ومسرحية دافـيد ستورى حياة طبقة ومسرحية تريفور جريفث المضحكون ومسرحية سيمون جراى **باتلى** ومسرحية روبيرتو

آثايدا أسلوب الآنسة مار جاريدا ، وهى مسرحية تتعلق بسيدة واحدة قامت إيثيل بارسونز بلعب دورها داخل الفصول الحقيقية فى الجامعات بأمريكا ، والمسرحية متطرفة فى تناول المدرسة باعتبارها البنيان فعندما تقوم الآنسة مار جاريدا بالخطابة أمام الطلاب/الجمهور، يتداخل الخط الفاصل بين الحوادث الحقيقية وبين الجمهور.

ومن ناحية أخرى، يتضح الاتجاه التسجيلى فى الدراما المعاصرة، وقيام الكتاب بالتركيز على وصف البنيان بدقة فى كثير من المسرحيات التى تدور داخل ساحات القضاء، وفى بعض المسرحيات التى تدور داخل معسكرات الاعتقال، وقد زدت هذه المسرحيات لظهور المصطلح الشعبى «الدراما التسجيلية»، ومن أمثلة هذه المسرحيات مسرحية داينيل بيريجان محاكمة التسعة، ومسرحبة إريك بنتلى الآن أم قبل ذلك، ومسرحية بيتر فايس التحقيق، ومسرحية دونالد فريد التحديات فريد التحريات، ومسرحية رولف هوخهاث الشريف، وفى مسرحية جيرزى جروتوفسكى الأكروبوليس يحاصر المثلون الجمهور لإثارة الإحساس بتجربة معسكرات الاعتقال، وفى برودواى، تقوم مسرحية مارتن شيرمان الاصرار بوضع تلك الميلودراما فى قلب معسكر من معسكرات الاعتقال، وبالنسبة للتليفزيون، يقوم آرثر ميللر باعداد مذكرات عدد من الناجين تحت عنوان كسب الوقت، وهناك مسرحية بعنوان الضحك من تأليف بيتر بارنز يدور الجزء الأول منها فى روسيا القيصرية والجزء الثان فى معسكر أوشفتز.

وعلاوة على ذلك، يتناول العديد من مسرحيات الطريق المسدود القيود المفروضة داخل إطار العمل، ويتحدث ميل جوسو فى صحيفة النيويورك تايمز عام ١٩٨١ عما يسميه بكثرة «المسرحيات المهنية».

بعد دافيد ستورى فى بريطانيا، يقوم الكتاب بصورة متزايدة بكتابة مسرحيات تتعلق بأنشطة العمل المشتركة، وهذه الطريقة ليست سهلة كما تبدو، فبدلاً من تصوير عالم مصغر قد يتحول الأمر إلى عرض جزء من أجزاء الحياة، وكما تقول إحدى الشخصيات فى مسرحية من الجنس الأدبى لتلك المسرحيات «ماتحصلون عليه ماتقرون به»، وتدور بعض تلك المسرحيات فى محال الأدوات المستعملة، وفى البارات، وفى المطاعم، أو داخل متاحف الفنون أو صالات تلميع الأحذية، وفى كل مرة، يتعلم الانسان شيئًا جديداً ومفيداً، ولا أعنى بذلك الحقائق أخلاقية أو الفلسفية، بل الدروس اليومية البسيطة مثل كيفية تلميع الحذاء، أو مزج الألوان فى مصنع للبويات. (٧)

وماتزال العبارة الأساسية هنا هى تصوير عالم مصغر يتحول إلى مجاز، فمسرحيات الطريق المسدود تبدأبشريحه من الحياة المعاصرة تطلق عليها مالينا «العالم كما هو»، لكن هذه هى البداية فقط، ثم تحاول المسرحيات إستخدام الأمور المألوفة، والانتقال لاستكشاف القضايا الكبيرة التى تتعلق بالنفس داخل المجتمع ، وكثيراً ماتتطرق هذه المسرحيات إلى المؤسسات الشاملة مثل المستشفيات والمصحات العقلية والسجون ومعسكرات التدريب العسكرى مثل كل المسرحيات التى يقوم هذا الكتاب بالتركيز عليها (مسرحية نيكولز التأمين الصحى، ومسرحية فايس مارات/صاد، ومسرحية ستورى البيت، ومسرحية جينيه فى إنظار الموت، ومسرحية رابى التدريب الأساسى لبافلو هاميل) وتبتلع جميع هذه المسرحيات المشاهد ، ثم تقوم بالابتعاد عنه، ويتحول المسرح- وهو بدوره بنيان محكم مطلق مغلق علي نفسه- إلى شخصية وئيسية من بين

الشخصيات، بل ويتحول المسرح أحيانًا إلى نموذج من النماذج النفسية الاجتماعية، وهذا الاتجاه فى المسرح المعاصر نحو مسرحيات الطريق المسدود، يعني الانتقال من إسار البطل الذى يأخذ زمام المبادأة (الطبيب العطوف مثلاً أو الطبيب النفسى الذى تعذبه الأفكار أو مدير الاصلاحية أو القائد الشجاع)، إلى الحديث عن عدد من الجماعات تقوم بردود للأفعال (مثل المرضى، أو النزلاء، أو السجناء، أو المجندين)، وهذه الجماعت هى موضع فعل الأحداث التى يتسبب فيها البنيان، هذا البنيان الذى يعلو فوق الجميع تمامًا فى نهاية الأمر.

ويعتمد شكل هذه المسرحيات، وتأثيرها على القرارات التى يتخذها المخرج أو بالأحرى على القرارات الجماعية التى تتخذ بشأن الفصل بين الممثل والجمهور، ولذلك تقوم هذه الدراسة بالتركيز على ديناميات العمل الدرامى، وعلى كيفية تشكيل إستجابة الجمهور نحو الحادثة المسرحية، وكيفية الحادثة نفسها داخل الإطار المسرحى التاريخى بالإضافة إلى تناول الوزن النسبى لكل من الجمهور والنص والعرض وذلك من داخل المعادلة التى يقترحها بيتر بروك والتى تقول بأن المسرح= البروفات أو التكرار x العرض أو الأداء x المساندة أو حضور الجمهور، ومثل هذا النوع من الدراسات حول «عملية» المسرح- وهو فن من فنون التعبير بالإشارة- يمثل وجهًا من وجوه التحدى، ويعترف بيتر بروك بعدم كفاية المعادلة التى يشير إليها، ويقول إن الأمر «مازال يفتقر إلى الجوهر لأن أية كلمات ثلاثة ماهى إلا كلمات محددة، لكن الصدق على المسرح يتطلب الحركة»[٨]، وبالتالى، فكثيراً ما تمتد المناقشات فى هذا الكتاب إلى نواح تتعلق بالإخراج منها على سبيل المثال معالجة جوان لتيلوود لمسرحية بيهان الغريب من داخل صالة للموسيقى، أو الحركات التى يقوم جون ديكستر بالتركيز عليها فى

مسرحية بطاطس تشيبس مع كل شيء، أو التحكم الذى تبرزه جوديث مالينا فى مسرحية السفينة الشراعية لبراون، أو إخراج بيتر بروك نفسه لمسرحية مارات/صاد من تأليف فايس.

ومن اللافت للنظر دائمًا تلك القائمة الطويلةمن المسرحيات التى يعلو البنيان فيها فوق كل الأحداث، ومن اللافت للنظر أيضًا الاسم الذى يأتى أعلى القائمة وهو صامويل بيكيت، فالأحداث التى تدور فى مسرحيات بيكيت تثير فى الذهن مايسميه بيتر بروك «جوهر» المسرح، ومايسميه آرتو «القسوة» على المسرح، أو الصدق الفنى بعبارة أخرى، ويتضح ذلك تمامًا فى مسرحية نهاية اللعبة لبيكيت التى تعبر عن الاتجاه المعاصر بصورة مكثفة، ونستطيع حاليًا تحديد صورة مسرحيات الطريق المسدود، وتبدو ملامح هذه المسرحيات بصورة خاصة فى المسرحيات التطهيرية التى تدور داخل المؤسسات الشاملة (فى إنتظار الموت أو الراية مثلاً)، حيث تتحمل الشخصيات داخل الحبس وجود كل منها فى أرض الضياع، ونستطيع القول أن مسرحيات الطريق المسدود تسير وفق الخطوط التالية :

(١) يستقر أساس الأحداث أو الأرضيه التى تجرى عليها الأحداث منذ البداية، ويتضح الوسط الذي تدور فيه تلك الأحداث بصورة كافية، وهو وسط مألوف، له حدودومواصفات معروفة، ويتوق المشاهد لمعرفة القوانين والقواعد التى تحكم هذا الوسط.

(٢) تتصارع الشخصيات مع بعضها البعض داخل البنيان، وتثور الخلافات، وتبدأ الأحداث اليومية والألعاب والمشاجرات المعتادة.

(٣) يتبين بالتدريج أن العنصر القوى بين كل العناصر هو الشكنات أو المصحة العقلية أو السجن أو المستشفى، وكل منها بنيان يعلو فوق جميع الشخصيات، وهذه نقطة هامة، حيث تقوم الشخصيات بعدد من ردود الأفعال بلاً من القيام بالأفعال ذاتها، وليس للأفراد دور هام فى الحقيقة، فهم بلا قوة، وبالتالى، تصبح نوعية المقاومة التى يبدونها أكثر تعقيداً، ويقف الأفراد ضد الانغماس مع هذا العالم كما يعرض أمامنا على المسرح، وتنشب المعارك بينهم كذلك حتى يتحاشى كل منهم مواجهة الموقف، والتصدى للعبثية التى تدور من حولهم.

(٤) ينشأ مشروع جماعى يهدف إلى التواصل والاستمرار أو إلى الهروب والافلات[٩]،وتستخدم الأغانى والقصص والأعمال الروتينية...إلخ بطريقة غير مباشرة، وتتحسس الشخصيات الطريق نحو بعضهم البعض، وتتعمق الأحداث، وتأخذ الشخصيات فى قص الحكايات، والقيام بالواجبات، والانشغال بالأعمال الرتيبة غير الدرامية (مثل غسيل الأرضيات فى مسرحية السفينة الشراعية) وتقص هذه الشخصيات الحكايات لمجرد قضاء الوقت، فهدف الشخصيات فى مسرحيات الطريق المسدود هو قتل الوقت.

(٥) تأتى لحظة من لحظات العنف بسبب الصراع الذى يدور بين الشخصيات ، وهى لحظة حقيقية تتناول نوعًا من أنواع التمرد أو الأنفجار ضد ذلك البنيان، ويفشل التمرد أو الأنفجار، أى أن مسرحيات الطريق المسدود تسير ضد الفكرة التقليدية التى تنادى بضرورة وجود لحظة الذروة.

(٦) بعد التخفف من التوتر ، تعود الأمور لسابق عهدها ، وتعود الشخصيات إلى النمط الأول من الأنشطة، لكن الأحداث تدور بطريقة تدعو للحزن بعد أن يدرك المشاهد أنه لاتوجد وسيلة للإفلات، ويظهر الناجون على خشبة المسرح فى صورة محطمة، رغم أن البنيان بعيد الأغوار يتحمل كل مايجرى.

وتمثل المسرحيات التى تدور فى المؤسسات الشاملة الاتجاه الحالى فى الدراما المعاصرة، وهذه المؤسسات هى البنيان الواضح الكبير فى الثقافة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية، ويشير هذا الكتاب إلى عدد من المسرحيات المعاصرة الأخرى التى تدور داخل البنيان الذى يقترب فى مجملة من صورة البيت، وفى هذا الصدد ، تتم مناقشة مسرحية نهاية اللعبة، وهى من مسرحيات مابعد الحداثة التى يكتبها أعظم كاتب مسرحى موجود بيننا حاليًا ، وتخرج المسرحية من رحم أعمال ييتس،وتدور وسط الفظائع التى تجرى فى هذا العالم والتى تختلف إختلافًا كبيراً عما كان يجرى فى عصر ييتس، وباختصار، فإن مسرحية نهاية اللعبة تجمع كل مظاهر الطريق المسدود التى وردت فى هذا الكتاب :

(أ) البنيان المهيمن المعاصر الذى يصور بدقة طبيعية.

(ب) التعبير المجازى عن الموضوع .

(ج) الصورة السائدة دومًا هى صورة الطريق المسدود

لعبة النهاية

تظهر عبارة واحدة بصورة مستمرة فى هذه الدراسة وهذه العبارة هى نهاية اللعبة ، وتتعلق العبارة بالنهايات غير الحاسمة فى مسرحيات الطريق المسدود ، ومسرحية صامويل بيكيت نهاية اللعبة مسرحية تجريدية من مسرحيات الطريق المسدود تقوم بتعرية الاتجاه المعاصر من أجل الانتظار ، ومن أجل الافلات، ورغم ذلك، لاتحدث الحركة، وهو إتجاه واضح فى جميع المسرحيات التى تدور داخل المؤسسات، حيث يتجه العالم المصغر نحو العزلة والموت وهو مايحدث أيضًا فى مسرحية نهاية اللعبة، المسرحية الرئيسية فى الدراما المعاصرة فى الواقع، وتتمشى المسرحية مع الصورة التى تحددت عبر المناقشات السابقة، وتقوم بتجريد البنيان من داخل حوائط غرفة واحدة تحوى نافذتين صغيرتين تبعدان عن متناول اليد ، وتواجه تلك الغرفة العدم أو الأرض«الميتة» (١٠)

وتبدأ مسرحية نهاية اللعبة بعبارة «إنتهى الأمر، انتهى الأمر تقريبًا ، ولابد أنه قد انتهى تقريبًا صـ١ ، وتتردد العبارة طيلة المسرحية حيث يعتمد هام الذى ينزف فى ألم على خادمة كلوف فى كل شىء، بحيث يمثل كلوف صورة الابن أو صورة الامتداد بالنسبة لهام، فكلوف مثل عينيه أو ساقيه، ويشعر هام بالاحتقار تجاه كلوف لأنه يعتمد كلية عليه، ويأخذ هام فى النباح بما يحتاجه فى صيغة الأوامر التى يلقيها على كلوف، ويسعى هام إلى أكثر من مجرد القيام بالخدمة- يريد مسكنًا للآلام ويريد الكلب، ويريد من كلوف أن يستمع إلى روايته وأن يشترك معه فى لحظات الابتهاج وأن يحضر له كلبه اللعبة، وأن يلمسه، وأن يعتنى به، ومن جانبه، فإن كلوف يجد

نفسه فى وضع سىء أيضًا ، فلا توجد عجلات للكرسى المتحرك أو سم للفئران، أو مسكن للآلام، أو طعام، ويزداد الألم فى سيقان كلوف، فله «مشية متصلبة يترنح فيها» صـ١.

ويتحمل كل من هام وكلوف الأمر سويًا ، وفى أول المسرحية يتساءل هام أمام كلوف عن البدائل المتوفرة فى عالم مسدود ، وهنا ، كما فى بقية الأماكن داخل الاتجاه المعاصر، ليس أمام الانسان سوى أن يعتاد العيش فى هذا العالم، أو أن يأخذ فى فى كراهيته بصورة أكبر وأكبر:

هام :

ألم تكتفى بعد ؟

كلوف :

نعم !

(توقف)

بماذا ؟

هام :

بهذا ... هذا ... الشىء ؟

كلوف :

دائمًا أشعر بذلك

(توقف)

وأنت ؟

هام :

(باكتئاب) إذن لاداع أن يتغير

كلوف :

قد ينتهى

(توقف)

طيلة الحياة نفس الأسئلة، ونفس الأجوبة صـ٥

ويمتد هذا التماثل إلى الحكايات التى تروى : فالقصص القديمة هى أفضل القصص مثل خفوت الضوء، «وشىء ما »، مهما كان هذا الشىء،يأخذ مسارة الصحيح، ويشير هام إلى أنه « يحب الأسئلة القديمة» ثم يستطرد فى حماس «الأسئلة القديمة والإجابات القديمة، لاشىء يشبه ذلك فعلاً! » صـ٣٨

ولا يعيش هام وكلوف بمفردهما فى هذه القوقعة داخل البنيان، فالأصل الملعون »، أى ناج ونيل والداهام المسنان يعيشان أيضًا فى ذلك الملجأ الذى لايوجد «سوى الموت» خارجه صـ٣، صـ٩، وهما على قيد الحياة بالكاد يشهدان التابوت أو صندوق الرماد المدفون فى الرمال، وهذا من جديد تعبير بالمجاز يسير على نسق «السرير الكائن آخر الممر» فى مسرحية التأمين الصحى أو مسرحية الملجأ السعيد، ويرمز المجاز لظاهرة إجتماعية هى ظاهرة العزوف عن رعاية المسنين، وتدل عبارة صندوق الرماد كذلك على حالة داخلية : فهى إسقاط للصورة الداخلية التى تتكون فى نفس هام عن مكانة أبوية فى حياته الصغيرة المتآكلة، ومثل الأصوات فى مسرحية الأجنحة التى تظهر داخل الشعور عند بعض الشخصيات، ومثل وينى التى تدفن وهى حية فى الرمال فى مسرحية الأيام السعيدة فإن صندوق الرماد الذى يضم ناج ونيل تعبير مجازى نفسى وإجتماعى يدور داخل ذهن هام (المكان الوحيد الذى تجرى فيه الأحداث) ،ويعيش أبواه هناك على الجوار، تفصل بينه وبينهما عدة بوصات قليلة، ورغم ذلك يبقى هام محبوسًا داخل المكان الذى يستقل به.

وبالرغم من عدم القدرة على إحتضان الآخر، أو الاقتراب منه، فإن ناج ونيل يحاولان التعامل مع الموقف قدر الامكان، وتربطهما معًا الحياة المشتركة التى تمتلأ بالذكريات والرغبات، ويقوم كل منهما بالترفيه عن الآخر بإلقاء النكات، أو بإقتسام الحلوى وقطع البسكويت، وتتحدث نيل عن تلك النكتة العالمية- التى تقع فى قلب هذه المسرحية الرئيسية من مسرحيات مابعد الحداثة- وتقول «لاشىء أكثر مدعاة للضحك من عدم السعادة، أسلم بذلك، فهذا أكثر الأشياء المضحكة فى العالم، ونحن نضحك، ونضحك عن إرادة فى البداية، لكنه نفس الشىء دائمًا، وهى نفس القصة المضحكة التى إعتدنا سماعها، ومازلنا نجد القصة مضحكة، رغم أننا لا نضحك بالمرة حاليًا» صـ١٨-١٩.

ويرى بيكيت أن الشقاء الذى يحس به هام صورة من صور التدهور والضياع ومن الناحية الجسيمة، تقتصر تحركات هام على الكرسى المتحرك، ويبقًا للتعليمات المسرحية الأولية، يغطى الكرسى بملآة قديمة صـ١، ويشبه العرش الذى يسير على العجلات، ولاتتعدى حركة الكرسى غرفة واحدة: «خذنى فى لفة بسيطة» يخبر هام كلوف «نعم حول العالم» صـ٢٥، ويدفع كلوف عربة هام ببعض الجهد داخل ذلك العالم الصغير أى الغرفة، وحتى فى هذا الفضاء البسيط، تتوفر الفرصة للتنويع، فهام المريض يرغب أن يظل كل شىء كما هو عليه، ويعد جولة حول حوائط العالم الخاص به، يطلب هام إجراء بعض التعديلات البسيطة على كرسيه:

أشعر أننى أبتعد عن اليسار كثيراً

(يحرك كلوف الكرسى قليلاً)

أشعر حايًا أننى أقترب من اليمين كثيراً

(يحرك كلوف الكرسى قليلاً)

أشعر أننى أقترب من المؤخرة قليلاً

(يحرك هام الكرسى قليلاً)

لاتقف هناك

(أى وراء الكرسى)

تسبب له الاهتزاز

(يعود كلوف لمكانه بجوار الكرسى) صـ٢٧

ويرتبط كل من هام وكلوف كما يحدث فى مسرحية فى إنتظار جودو داخل «قوالب جوفاء محتجزة»، ويعيش كل منهما، على الذكريات والحكايات، وعلى القيام ببعض الألعاب والأنشطة مثل «الذهاب حول العالم»، وعادة ، يحاول كلوف إدخال بعض التسرية على مخدومة، فبعد تعديل وضع الكرسى، يتحدث بصوت عال يوجهه لنا ولنفسه «ضربة فى المنتصف، لو أستطيع فقط أن أقضى عليه سأكون سعيداً حينئذ» صـ٢٧، ويتجاهل هام كلمات كلوف، فهو يسير نحو حالة من حالات عدم الحركة، ويقاسى من هذا المرض الألهى أو ذاك كما يجىء على لسان لاكى فى مسرحية فى إنتظار جودو[١١]، ومايريده هام هو أن يهتم الآخرون به بمفرده، في نهاية ذلك العالم، ويدرك هام التدهور المواز الذى يحدث لكلوف أيضًا، ويعترف كلوف نفسه أنه بالرغم

من أن عينيه غير قويتين، إلا أنه يرى، وبالرغم من أن ساقيه لاتقويان على المشى إلا أنه يمشى، فهو يستطيع «أن يحضر... وأن يذهب »، وطبقًا للتعليمات المسرحية، يذكره هام أن هذا يحدث «داخل المنزل»، وطبقًا للتعليمات المسرحية أيضًا، يصف هام «ببعض من الاستمتاع» عملية الهرم وأفول الحياة والانتظار وسط العزلة:

يومًا ما تصبح أعمى مثلى ، وتجلس هنا فى الفراغ والظلام للأبد مثلى

(توقف)

يومًا ما تقول لنفسك إننى متعب، سوف أجلس، ثم تذهب للجلوس، وتقول إنى جائع، سأذهب لأحضر شيئًا أتناوله لكنك لا تنهض، وتقول لم يكن ينبغى الجلوس، لكن مادمت قد فعلت ذلك، سأجلس فترة أطول، ثم أنهض وأحصل على شىء أتناوله، لكنك لن تنهض ولن تحصل على ما تأكله

(توقف)

ستنظر نحو الحائط برهة ثم تقول سأغلق عينى وأحصل على بعض النوم وبعد ذلك أشعر بالتحسن ثم تغلق عينيك وعندما تفتحهما من جديد لن تجد أى حائط بالمرة

(توقف)

خواء لا نهائى من حولك ولن يملأ هذا الخواء كل أجساد الموتى التى تبعث من كل العصور وتصبح مثل الحصاة الصغيرة فى سهل من السهول

(توقف)

نعم يومًا ما ستعرف ما عليه الأمر وتصبح مثلى ولن يكون معك أحد لأنك لا تتعاطف مع أحد ولأنه لن يتبقى أحد تتعاطف معه صـ٣٦.

وتتعلق هذه النبؤة المريرة بحالة من حالات الحبس داخل الجسد، وتدهور القدرة الجسدية وعجزها عن الإستجابه للمؤثرات، ويصف هام الخواء اللانهائى من حوله الذى يكتنف من يحتضر فى هذا العالم المتضاءل، وهذه من جديد حالة من حالات الطريق المسدود ومن الحبس داخل الجسد «فالقلب مقيد» كما يقول ييتس عند الابحار إلى بيزنطة، وكذلك تكتسب لحظات الغضب القصيرة عند هام المعنى الطبيعى والمعنى الرمزى معًا، فهو بالفعل يجتاز أزمة من الأزمات المرضية، والمسرحية صرخة ضد الموت أو إحتجاج ضد مايسميه ديلان توماس «بخفوت الضوء»، وكما يقول كلوف من قبل «أرى الضوء يحتضر»، وينفجر هام «الضوء يحتضر ، اسمعوا مايقول، إنه يحتضر أيضًا، أنظر نحوى، وتعال، وقل لى ماذا تعتقد عن هذا الضوء»صـ١٢، والمسرحية عامة هى اللحن الجنائزى الذى يقوم هام بعزفة بعد ضياع الفرحة من الحياة، وبعد إستهلاكها فى حلم من أحلام الماضى، وداخل ذلك البنيان الذى تنشط فيه فقط المنازعات التافهة، والاعتذرات المتعجلة، يطلق هام زفرة : «الماضى! ماذا يعنى ذلك؟ الماضى، ويستجيب كلوف «بعنف»: هو «ذلك اليوم اللعين الفظيع، وهذه هى الكلمات التى علمتنى إياها، وإن لم تكن هذه الكلمات تعنى أى شىء علمنى كلمات أخرى أو دعنى أصمت» صـ٤٣-٤٤.

وفى تلك اللحظة من الزمان التى يصمت فيها كل شىء ينشغل هام باجترار الذكريات، .ويجد بعضًا من التشابه بين هذه العزلة أونهاية اللعبة داخلنا وبين الوحدة التى يشعر بها كل إنسان داخل البينان الكبير فى النهاية حيث يرى كل إنسان الرماد فقط.

عرفت رجلاً مجنونًا من قبل اعتقد أن نهاية العالم قد حلت ، وكان مصوراً ونحاتًا ، وكنت مولعًا به أذهب كى أقابله بالمصحة وآخذه من يده وأسحبه تجاه النافذة ، أنظر هناك! كل هذا القمح، وأنظر هناك أشرعة أسطول الصيد، كل هذا الجمال

(توقف)

ويختطف الرجل يده ويذهب مذعوراً إلى الركن فكل مايراه هو الرماد

(توقف)

تخلوا عنه

(توقف)

تم نسيانه

(توقف)

ويبدو أن الحالة ... لم تكن ... وليست غير عادية صـ٤٤

وذلك «اليوم مثل كل يوم آخر ... مادامت تستمر .. نفس التفاهات طيلة الحياة» ص٤٥، وبعد ذلك، يحاول هام وكلوف الاتصال مع الماضى ، وتسوية الأمور، ويحاولان الصلاة دون نجاح، ففى هذا الفضاء المسدود- أو البرزخ بين الحياة والموت- يعرف هام أن «النهاية تكمن فى البداية، ومع ذلك يواصل الانسان» ص٦٩، ويحاول كلوف أن يجد بعض النظام «أحب النظام وأحلم به، ويستطرد «عالم يسكن فيه الجميع، وكل شىء فى مكانه الأخير، تحت التراب الأخير» ص٥٧

وهذا العالم الذى يتوق إليه كلوف والذى «يسكن فيه الجميع» يمثل النسخة المصغرة من ذلك البنيان الخانق الذى يشيع فى مسرحيات الطريق المسدود، وطبقًا للتعليمات المسرحية الافتتاحية، فإن المناظر تتكون من:

مدخل عارى

ضوء رمادى

نافذتان بالخلف على اليسار واليمين والستائر مسدله

بالأمام، تجاه اليمين، باب وصورة قريبة منه يتجه وجهها للحائط

بالأمام، تجاه اليسار، صندوقان للرماد يغطيان بملآة قديمة

يجلس هام فى الوسط على كرسى بذراعين تغطيه ملآة قديمة

كلوف يجلس دون حراك بجوار الباب وعيناه مثبتتان على هام

تابلوه ص١

وداخل هذا البنيان الموجز، أى حجرة الملك والبيدق، وصناديق الرماد، يتلاعب بيكيت بالعناصر المألوفة في حالات الطريق المسدود : النكات المتعبة، ومحاولات التواصل، وعالم الحديث بالخارج، وهذه الحياة المهترئه التى تتراءى فيها الذكريات والأحلام.

ويثور التوتر من جراء التعارض بين القوة وإستنزاف القوة، وبين الإرادة والقيود الجسمية،وهو توتر أساسى فى مسرحية نهاية اللعبة وبقية مسرحيات الطريق المسدود، وينعكس هذا التوتر الذى يعطى للمسرحية حيويتها على العلاقة بين هام وكلوف، ولاتعود وفاة هام فى النهاية إلى تلك الجروح الدموية، بل ببساطة إلى «الظلام المخيم»صـ٧٥، فهو يطلب «بعض الكلمات البسيطة... التى تصدر من داخل القلب»، لكن كلوف يرد، وهو يتجه نحو الجمهور، بتصور عام عن الجمال داخل الفن وداخل النظام:

> **قيل لى هذا هو الحب، نعم،نعم بلا شك أنت ترى كيف... كيف هو سهل، وقيل لى هذه هى الصداقة، نعم، نعم، بلا جدال وجدتها وقيل لى هنا المكان، قف وارفع رأسك، وأنظر لكل هذا الجمال، هذا النظام! وقيل لى تعال، فلست وحشًا قاسيًا، وفكر فى هذه الأشياء، وسترى كيف**
>
> **يصبح كل شيء واضحًا وبسيطًا! وقيل لى ماسوف يحصل عليه كل من يحتضر بسبب هذه الجروح من رعاية... ثم فى يوم من الأيام، وفجأة، ينتهى كل شيء، ويتغير، لا أفهم، يموت، وربما هو أنا، لا أفهم ذلك**

أيضًا، أسأل الكلمات الناعسة المتيقظة، فى الصباح والمساء، وليس لدى أحد ما يقوله

(توقف)

افتح باب الزنزانة واذهب... أقول لنفسى إن الأرض قد تراجعت الأضواء عنها مع أننى لم أرها مضاءة بالمرة صـ٨٠-٨١

وتنهار تلك الرؤية عن الفن وعن النظام، وتعجز اللغة عن تصوير مايدور، ولايستطيع هام مجاراة ذلك، ويعترف بالهزيمة، ويقول بعد أن أضناه الاجهاد «نهاية اللعبة أمر قديم، ضياع منذ الأزل، اللعب، الخسارة، ونهاية الخسارة» صـ٨٢، ويرقب كلوف نهاية هام، ويقول إن هام يترك « الزنزانة» أو ذلك البنيان، ونرى كلوف وهو يقبع فى الظلال «وعيناه مثبتتان على هام حتى النهاية» صـ٨٢، ويظن هام أنه بمفرده، ويستسلم، ويتخلى عن الصفارة، وعن الكلب الدمية، ويغطى وجهه بالمنديل، وعندما يعتقد أنه بمفرده داخل البنيان، يموت هام وحيداً.

وفى ذهن هام، تنقلب أوصاف هذا البنيان الذى يلقى حتفه فيه فى النهاية، فهو تارة رقعة من الشطرنج، أو زنزانة داخل السجن، أو ملجأ من الملاجىء بعد العصر الذرى، وجميع ذلك ممكن، لأن هذا البنيان المتسلط والموت المحدق خارجه، هذا البنيان المقدر على هام أن يبقى فيه، ما هو إلا صورة تجريدية مكثفة لما يقوم هذا الكتاب بتسميته الطريق المسدود، ومهما تعلق الأمر بدار من دور رعاية المسنين، أو بسجن من السجون، أو برقعة من الشطرنج، فإن الإطار الذى تدور فيه مسرحيات هذا الاتجاه المعاصر إطار نهائى، وهو أكثر الأمور المعروضة على خشبة المسرح جسارة.

الخاتمة

الشعر

الأبيات تدور فى الرأس عند البحث

عما يكفى، ولم تكن هذه هى الحال من قبل

يعاد المشهد ويتكرر ما فى النص

ثم يتغير المسرح لشىء آخر

والماضى ذكرى ينبغى أن تبقى

حتى نتعلم الحديث عن المكان

وحتى نواجه الرجل والمرأة فى هذا الزمان

وحتى نفكر فى الحرب ونجد مايكفينا

وينبغى بناء مسرح جديد

فالممثل يلعب دوراً ميتافيزقياً

فى جنح الظلام

والاس ستيفنز (عن الشعر الحديث)

تتنبأ قصيدة دالاس ستيفنز بما يحدث فى هذا الكتاب: وينبغى حقيقة أن يبنى المسرح المعاصر مسرحًا جديداً، ويقوم هذا الكتاب بدراسة عدد من النماذج المتكررة فى مسرح مابعد الحرب العالمية الثانية،وقد درست أيضًا العلاقة المتبادلة بين المنهج الفنى وبين الزمن الذى يستخدم فيه محاولة لأن أفهم حسب المصطلحات الفنية هل وجدت الدراما الحديثة مايكفى من الموضوعات، ويتحسس الممثل الطريق فى جنح الظلام «يفكر فى الحرب»، وفى القضايا الانسانية التى تشغل الناس فى عالم مابعد الحرب، وما «يكفى»، هو الاتجاه الغالب فى مسرحيات الطريق المسدود التى تدور داخل نظام مغلق، تجاهد النفس الممزقة كى تتحمل فيه هذا العالم المنقسم، وتحدق بالإنسان الأخطار الهائلة، وعامة، يتميز الاتجاه المسرحى المعاصر بالأحداث القليلة والتي تتجه إلى داخل النفس، ويشبه المسرح مايحيق بالعالم ، هذا العالم الذى يرجىء تنفيذ الأحكام لبعض الوقت.

ويؤكد كل فصل من فصول الكتاب مظهراً مختلفًا من مظاهر هذا الاتجاه الذى نشهد فيه «التمرد ضد المعرفة الحبيسة» كما يقول ميشيل فوكو، ويعنى فوكو بالمعرفة الحبيسة المعرفة التاريخية الدقيقة، والمعرفة المحلية الآنية التى تستغلق على الفهم أحيانًا، ويذكر فوكو فى معرض الانتقادات التى يوجهها إلى المصحات والسجون أن:

> **هذه المعرفة غير المؤهلة أو المستبعدة (مثل معرفة المريض النفسى، أو المريض، أو الممرضة، أو الطبيب التى توازى هامشيًا المعرفة بالطب) هى ما أطلق عليه المعرفة الشعبية (أى المعرفة بالناس)... وعن طريق هذه المعرفة الآنية الشعبية، أو المعرفة المستبعدة، يستطيع النقد أن يؤدى وظيفته**[١]

ويتفق كتاب المسرح المعاصرين مع تلك النظرة، فهم يعيدون اكتشاف العالم الذى نظن أننا نعرفه، ويقومون بعرض التسلط الذى يتصف به البنيان، وفى المسرحيات التى تدور بالمستشفى مثلاً، يظل البنيان تعبيراً مجازيًا بصورة رئيسية، وفى مسرحيات المصحات العقلية، تتم السخرية من أسطورة الأرتقاء بالذات، وفى مسرحيات السجون، يتأكد الإحساس بالروتين، وفى المسرحيات العسكرية تبرز صورة الحرب باعتبرها لعبة من الألعاب، ونرى صورة الرجل الذى يشارك فى أداء هذه اللعبة، وهو حبيس داخل منطقة القتال، ومسرحية نهاية اللعبة فى الواقع مسرحية نموذجية من مسرحيات الطريق المسدود، فالبنيان بالمسرحية تعبير بالمجاز، وهو مكان يعج بالأحداث الرتيبة، وبأسطورة توشك عى الانفجار، ويعطى هذا البنيان الفرصة للقيام بعرض للفن المسرحى، ولمناقشة ساخرة تدور حول طبيعة الأشياء، وتتكثف جميع الأفكار المطروحة فى الاتجاه المعاصر داخل تابلوه للثبات، فالشخصيات تعيش وتذوى، لكن البنيان يبقى، وهو الأرض الخراب التى تلتف حول الحياة المعاصرة والتى تسد الطريق، ويحدث التداخل بين البنيان وبين الطريق المسدود عن طريق الأحداث المكثفة، ودائمًا مايصور البنيان بصورة حرفية أولاً، ثم يتحول بعد ذلك إلى تعبير بالمجاز، أو فكرة بحيث ينتقل المشاهد من التفصيلات الطبيعية غير الفنية أو الواقع التسجيلى الذى يمتص معنى الحياة إلى رؤية البناء الفنى أو الصورة التى تمثل انحسار الحياة بعد أن يقوم البنيان باستنزاف الاحساس بهذه الحياة، وبعد ذلك، يقع حادث نهائى يزلزل الأركان – قد يكون أحيانًا مجرد التخاطب المباشر مع المشاهد، أو مجرد عقدة غريبة جديدة بالحبكة أو تصاعد فى دورة الأحداث– ويأتى هذا الحادث فى الخاتمة، بحيث يرج المشاعر، ويلفت النظر إلى الفروق بين العمل المسرحى وبين الحقيقة أو بالأحرى بين الإطار المسرحى الذى يبدو حقيقيًا وبين النموذج الاجتماعى الذى يقوم بعرضه.

ويرتبط الدافع لهذا الاتجاه المعاصر بالتوتر الذى ينشأ أحيانًا بين الاتجاه الطبيعى الاتجاه الرمزى، وبين الحقيقة والمسرح، وفى هذا الصدد، يشير جين دوفينو إلى مكانة لمسرح المعاصر فى الحياة.

السمة المميزة للأبداع الفنى فى المجتمعات الصناعية هى التغير الذى طرأ على التصور الجمعى، وعلى عرض الحقائق الانسانية، والسينما والتليفزيون على وجه الخصوص لهما تأثير كبير، ويعطيان بعداً مسرحيًا للقضايا الانسانية وبعبارة أخرى، فإن العرض المفصل الحى لحوادث التاريخ- أو مسرحة حياة الانسان فى الكون يصبح عاملاً هامًا عاملاً من العوامل التى تودى لتفهم التاريخ... ويصبح التاريخ المعاصر مثل حادثة مسرحية نشاهدها من على بعد، ولايستطيع الانسان المشاركة فيها سوى باعتباره من الهواة الذين يتصفون ببعض الاستنارة، لقد إعتادت عين المشاهد على التغييرات التى حدثت فى عالم المسرح والتى تتخلص من كل ماهو زائف. وتخلق السينما صورة للعالم كما هو، وفى المسرح، يعتاد المشاهد- بعد التطورات التى حدثت- على الأستغناء عن كل ماهو سطحى، ويرى الجمهور أن العمل الفنى بمثابة الحدث الذى يعيد تصوير الحادثة الحقيقية كما وقعت بالفعل.

والصلة الوثيقة بين العمل الفنى والحادثة لها نتائج هامة أخرى، لأن الحدث يتعلق بكل ماهو حقيقى، أوغير متوقع، وكل ماهو غير عادى أو شديد الوطأة، وكل مالا يمكن التنبؤ به، ولايقوم الفن المعاصر فقط بالتركيز على شكل رفيع من أشكال الفن يضع فى الاعتبار تمثيل

التاريخ بصورة حقيقية مع المحافظة على القيم الجمالية، لكن الفن المعاصر أيضًا نتاج الرغبة التى تمتد إلى ماهو أبعد من الفن نفسه[٢]

وهذه الرغبة التى تمتد إلى ما هو أبعد من الفن نفسه هى الرغبة فى أن يقوم الفن بالتأثير مثل الحادثة ذاتها، وهى رغبة تربط بين المسرح وبين العالم، حيث نرى التاريخ كما لو كان «مسرحًا للأخبار»[٣]، كما يذهب روبرت براشتين.

ويرى ر.د. لانج الجانب الآخر من تلك الرغبة فى أن يحمل الفن التأير الذى تحمله الحادثة ذاتها، فإن كانت الحياة نفسها تخلو من القيمة الحقيقة «وإن لم تكن هناك معان أو قيم أو مصادر للمساندة والمساعدة، فإنه يلزم للمبدع أن يتوصل إلى المعان والقيم والمساندة، وأن يلتمسها من العدم، وهذا نوع من أنواع السحر فى تلك الحالة»[٤]، فمن العدم، أو أسوأ من ذلك، من هذا العالم الذى يقول الروائى جيرزى كوزينسكى عنه «إن الحوادث الحقيقة التى تقع به أكثر وحشية من الخيال»، من هذا العالم، يحتاج الفن إلى «لغة جديدة» يستطيع عن طريقها أن يعالج الوحشية والحزن واليأس[٥]، وتتمثل هذه الوحشية فى روايات كوزينسكى الأولى عند القيام بإعطاء وصف تقريرى مجرد من العاطفة عن هذه العالم الخالى من المعنى:

> **الجرزان لاتقتل- نحن نتخلص منها أو نستأصلها إذا أردنا استخدام عبارة أفضل، وهذا الاستئصال خال من المعنى، ليس به خطوات محسوبة، وهو أيضًا خال من الرمز، بعد أن أصبح الحق فى القتل أمراً محسومًا، وبالتالى، يتوقف الضحايا فى معسكرات الاعتقال التى يقوم صديقى بتصميمها عن كونهم من الأفراد، ويتطابق كل منهم مع الجرذان، فقد عاش الواحد منهم حتى يحل القتل به فقط**[٦]

ونجد هذه اللغة الجديد المضادة التى تعبر عن اليأس والألم حين يندس الصبى على سبيل المثال بين القضبان، وبين عربة القطار التى تمر فوقها، وذلك حتى يشعر «فى قلب هذه التجربة بالفرحة الطاغية حين لا يصاب بأذى» [٧] ، وتتم ترجمة هذه اللغة الوحشية أو لغة الألم واليأس على المسرح إلى لون من ألوان التعبير بالشعر، كما يقول آرتو ، ويتحمل المسرح اليوم عبء تعليم الإنسان حتى يحس من جديد، فلم يبق هناك شىء يدعو للدهشة فى هذا العصر الذى نرى فيه أسوأ الأمور، ويلزم أن يوضح المسرح لنا هذا العالم الذى يفترس الروح، والذى يترك للإنسان فقط «الفرحة الطاغية حين لا يصاب بأذى».

وهذا بالضبط ماتفعله مسرحيات الاتجاه المعاصر، خاصة تلك المسرحيات التى تدور داخل المؤسسات الشاملة، فهى تعبير خارجى وداخلى عن العصر، وتسلم هذه المسرحيات بالطريقة التى تسير عليها الأمور : التحجر أو ماشابه ذلك ، وتحاول المسرحيات أن تتلمس الطريق حتى تقترب من اليأس، وحتى يتحرك الإنسان إلى ماهو أبعد من الحائط الرابع، وتتطلب المسرحيات أيضًا الانغماس التام فى التجربة المعروضة على المسرح بعد أن يحتل البنيان الاجتماعى خشبة المسرح، ويغتصب العالم، ويجرف الأحداث ويشعر المشاهد بالتورط التام مع هذا البنيان المجازى والأحداث اليومية الرتيبة التى تدور، ثم يبدأ فى الرفض، وينتهى العمل بتذكرة صارخة بالهوة الواسعة التى تفصل بين الأحداث الحقيقية وبين المسرح، أو بين الشىء وصورته ، وفى جميع المسرحيات، يصور البنيان الحقيقى الذى يتحول إلى بناء ذهبى بعد ذلك ، ثم يصل الانسان إلى نهاية اللعبة أو إلى ذلك الضياع القديم قدم الزمان.

وتبحث المسرحيات عن وسيلة للتعامل مع حالة الثورة التى تعتمل فى النفوس فى العصر الحالى، وذلك عن طريق إعادة تحديد هذا البنيان الاجتماعى، وعن طريق تكثيف الخبرة حتى تصبح نموذجًا من نماذج ردود الأفعال، وعن طريق تأكيد الذكريات والأحلام والحكايات والألعاب والأعمال المعتادة وروتين الحياة اليومية، وفى هذا الصدد ، يحدد البنيان على المسرح على أساس المذهب الطبيعى، ثم تقوم المسرحية بتعرية أفعاله الجوفاء التى تخلو من المعنى، وتعرية اللغة غير المكتملة داخله، ويتضح أن الهروب أو الفوز أمر مستحيل داخل هذا البنيان، ويتبقى الأمل الوحيد وهو التواصل أو الافلات أو مواصلة العيش فى ذلك العالم الذى يتناهى فى الصغر، ثم تصل كل مسرحية فى النهاية إلى السكون الذى يغلف تجربة الطريق المسدود، ورغم أن الإنسان لايقدر على المواصلة، إلا أنه يواصل، ويصف بيكيت تلك الإشكالية فى قصة «الضائعون» فهنا داخل هذا المحيط الذى لايتجاوز قطره خمسين متراً ولايتجاوز ارتفاعه ثمان عشرة بوصة، تزداد الحاجة إلى سلالم من الحبال من جانب تلك الأجساد الهائمة الضائعة، فالحاجة للتسلق والخروج قائمة وعدم الإحساس بتلك الحاجة نوع نادر من أنواع الخلاص بالفعل[٨] .

الهوامش

الفصل الأول

١- والتركيز « النظرة للمسرح» في **نيويورك تايمز**، ٢ يوليو،١٩٧٨، القسم الثان، صـ١ ،صـ٤.

٢- روجر كوبلاند «المسرح في هذا العقد» في **نيويورك تايمز** ، ٣ يونيو ١٩٧٩، القسم الثاني،صـ١.صـ٢٠.

٣- ميل جوسو «عصر البطل الجريح» في **نيويورك تايمز** ،١٥ إبريل ١٩٧٩، . القسم الثاني، صـ١ ،صـ٢٠

٤- جورج شتينر «**في قلعة بلو بيرد : بعض الملحوظات هي إعادة تعريف الثقافة**، صـ٥٤.

٥- فيكتور برومبرت «سارتر ودراما الوقوع في الفخ» في «**أفكار حول الدراما: أبحاث من المعهد الإنجليزي** ، جون جاسنر، صـ١٧٠، صـ١٥٥-١٥٦، صـ١٦٠.

٦- إرفنج جوفمان «**المصحات: مقالات حول الموقف الاجتماعي للمرضى العقليين والنزلاء الآخرين** ، صـ٤-٥، صـ١٢، صـ١٢.

٧- المرجع السابق صـ٦

٨- جوديث مالينا «إخراج مسرحية السفينة الشراعية» في كينيث هـ.براون **السفينة الشراعية**،صـ٨٣، صـ٨٥

٩- جوفمان **المصحات** صـ٤

١٠- جوليان «اقتحام المتاريس» في كينيث هـ.براون **السفينة الشراعية** صـ٦ , ٧، صـ٢٦

١١- ستانلي كاوفمان « ملحوظات حول المذهب الطبيعي: الحقيقة أغرب من الخيال» في **الأداء**، عدد رقم ١، مارس، إبريل١٩٧٢، صـ٣٤-٣٥

١٢- أنطونين آرتو**المسرح ونظيرة**، ترجمة ماري **كارولين** ريتشاردز، صـ٨٥، ٣٧، ٤٤

١٣- سوازن سونتاج «صورة العالم» في **فن التصوير**، صـ١٥٤

١٤- مقتطف من مقابلة مع لورنس م. بينسكي في**عمل المسرح: الكتاب والمؤلفات في المسرح البريطاني المعاصر**، تشارلز ماروفيتز وسيمون تراسلر، صـ١٠٤

١٥- هارولد بنتر **المنزل الساخن**، لندن : ميثيون، ١٩٨٠، صـ٢٧٠١٨

١٦- روبيرت جاي ليفتون**الصلة المفقودة: حول الموت واستمرارية الحياة**، صـ٣٦٧-٣٦٨.

الفصل الثانى

١- ألكسندر سولزينشتين **عنبر السرطان**، صـ٢٥

٢- إرفنج جوفمان «المصحات»، **مرجع سبق ذكره**، صـ٤

٣- مثل كل المسرحيات التى قام نيكولز بكتابتها للمسرح، فإن مسرحية **التأمين الصحى** مستمرة من الخبرة الشخصية للمؤلف، وكذلك تتعلق مسرحية الأجنحة بالتجربة الذاتية التى مر بها كوبيت

٤- جون رسل تايلور **الموجة الثانية : الدراما البريطانية فى السبعينيات**، نيويورك: هيل ووانج، ١٩٧١، صـ٣٠

٥- تظهر الصورة الشائعة عن رجل الطب المتعجل فى عروض القرن العشرين على سلسلة من الصور الفوتوغرافية مطبوعة مع البرنامج الأصلى لمسرحية التأمين الصحى داخل المسرح القومى

٦- أنطونى أستراخان «**الحياة جميلة** : الخلاف مع المسرحيات الهزلية بالأوبرا» فى **مجلة نيويورك تايمز**، ٢٣ مارس ١٩٧٥، صـ٦٢

٧- بيتر نيكولز **مسرحية التأمين الصحى (أو موضوع الممرضة نورتون)**، نيويورك: مطبعة جروف. ١٩٧٠، صـ١٠١

٨- بيتر ل.بيرجر . «المنظور الاجتماعى- المجتمع والدراما» فى **مقدمة فى علم الاجتماع: المنظور الانسانى**، صـ١٤٦

٩- قارن جوفمان «المصحات»، **مرجع سبق ذكره**، صـ٢٧-٢٨

١٠- **المرجع السابق**، صـ٨٢-١٧٨

١١- مينا فيلد المرضى أناس : نظرة طبية إجتماعية للمرض المزمن، صـ٥٧ . ٧٠

١٢- إرفنج جوفمان «الابتعاد عن الدور» فى **مقابلات : دراستان حول اجتماعيات التفاعل** صـ١٢٩-١٣٠

١٣- جوفمان **المرجع السابق** صـ١٣٢-١٣٣

١٤- دونالد م. كابلان «التأثير العلاجي النفسي لمشاهدة التليفزيون» فى الأداء، رقم١ ، صـ٢١-٢٩

١٦- صحيفة لندن **إيفننج ستاندارد** ، ٥ يناير، ١٩٧٠، صـ١

١٧- مجلة **فاريتى،** ١٤ مارس ١٩٧٣، صـ٢١

١٨- «مسرحية التأمين الصحى» فى **نيويورك تايمز،** ٧ إبريل ١٩٧٤، صـ٥٠

١٩- جوفمان «الابتعاد عن الدور»، **مرجع سبق ذكره،** صـ١٢٥-١٢٦

٢٠- قارن دافيد سودناو «حدوث الموت ورؤياه» فى **حدوث الوفاة** صـ٣٣-٣٨، صـ٤٣-٤٤،صـ٤٨،صـ٨٥

٢١- والتركيز مسرحيتان إضافيتان من بريطانيا فى **نيويورك تايمز،** ٢٠ أكتوبر ١٩٧٤، القسم الثان، صـ٧

٢٢- روبيرتا ج سيمونز وريتشارد ل.سيمونز «زراعة الأعضاء: مشكلة إجتماعية» فى **المشكلات الاجتماعية**، رقم ١٩ ، صـ٣٦-٥٧

٢٣- لاتحتوى طبعة جروف على تلك الأغنية رغم أنها تستخدم فى العرض الأمريكى والبريطانى لمسرحية التأمين الصحى

٢٤- جون آردن الملجأ السعيد فى **ثلاث مسرحيات،** نيويورك: مطبعة جروف، ١٩٦٤

٢٥- إدوارد آلبى «صندوق الرمال» في**صندوق الرمال وموت بيس سميث** صـ٢٣١،صـ١٣

٢٦- ميجان تيرى آه، ياعزيزتى فى**أربع مسرحيات لميجان تيرى**، صـ٢١٤، صـ٢٣١، صـ٢٤٤

٢٧- جون آردن : مقابلات مع توم ميلن وكلايف جودوين وسيمون تراسلر» فى **عمل المسرح: الكتاب والمولفات فى المسرح البريطانى المعاصر**، تشارلز ماروفيتز وسيمون تراسلر، صـ٤١-٤٢

٢٨- جوفمان «المصحات» **مرجع سبق ذكره**، صـ١٠٢-١٠٣

٢٩- قارن إدنا نيكولسون «التمريض ودور النقاهة» فى **رعاية المسنين**، ويلما دوناهو، صـ١٢٣

٣٠- دولسى ب-ميلر : **تسهيلات الرعاية الممتدة: دليل التنظيم والعمل**، صـ٩٣

٣١- ماروفيتز وتراسلر مقابلات مع توم ميلن وكلايف جودوين، **مرجع سبق ذكره**، صـ٤١

٣٢- إدنا نيكولسون «التمريض ودور **التفاهة**»، مرجع **سبق ذكره** صـ١٢٦

٣٣- جوفمان «الابتعاد عن الدور»، مرجع **سبق ذكره** صـ٨٦

٣٤- آرثر كوبيت الأجنحة، نيويورك: هيل وانج، ١٩٧٨، صـ٧-٨

٣٥- هارولد بنتر **العودة للبيت**، صـ٢٨

٣٦- مقتطف لآرثر كوبيت فى روبرت بيركفست «الكاتب المسرحى آرثر كوبيت يحكى عن كتابة مسرحية الأجنحة» فى **نيويورك تايمز**، ٢٥ يونيو ١٩٧٨، القسم الثانى، صـ١ ،ص٥

٣٧- ديل هاريس «برافو لكونستانس كمنجز» فى صحيفة **الجارديان**، ٨ أبريل ١٩٧٩، صـ٢١

٣٨- صامويل بيكيت **نهاية اللعبة**، صـ٥٧

٣٩- سوزان سونتاج **«المرض باعتباره مجازاً»** صـ٧٢،صـ٨٥،صـ٣،صـ٥٨.

٤٠- **المرجع السابق**، صـ٧٦-٨٧

٤١- جون ليونارد «كتب العصر» فى **نيويورك تايمز**، ١ يونيو ١٩٧٨، القسم الثالث صـ١٩

الفصل الثالث

١- كين كيسى **شخص يطير فوق عش العصفور**، صـ١٩ ،صـ٣٤ ،صـ٢٩ ،صـ٤٨-٤٩

٢- فيليس تشيسلر **المرأة والجنون**، صـ٣٤-٣٥

٣- بروس رينيس ولورين سيجل **حقوق المرضى العقليين**، صـ٣٦-٣٧

٤- لويس كارول**مغامرات أليس فى بلاد العجائب**، مقدمة لمارتن جاردنر، صـ٢٧- ٣٠ ،صـ٨٩

٥- قارن إرفنج جوفمان العلاقات بين الناس : **دراسات فى النظام العام**، صـ٢٤١

٦- يوجين هايلر **المرض العقلى والعمل الاجتماعى**، صـ٦٢

٧- بيتر بروك مقتطف فى جوزيف رودى «مارات/صاد» فى مجلة **لوك** ٢٢ فبراير ١٩٦٦، صـ١١٠

٨- بيتر بروك «المقدمة» فى بيتر فايس**اضطهاد واغتيال جان-بول مارات كما يؤديه النزلاء فى مصحة شارينتون من إخراج الماركيز دى صاد**، النسخة الإنجليزى، جيفرى سكيلتون، نيويورك: أتينيوم، ١٩٧٥ ، صـvi

٩- هاورد تاوبمان «المسرح : اغتيال مارات» فى **نيويورك تايمز**، ٢٨ ديسمبر ١٩٦٥، صـ٣٥

١٠- والتركير «النص والنص النقيض» فى **ثلاثين مسرحية**، صـ٦٠

١١- بوزلى جروزر «الشاشة: مسرحية فايس مارات /صاد ، **نيويورك تايمز**، ٢٣ فبراير ١٩٦٧، صـ٤١

١٢- جوزيف رودى **مجلة لوك** ، ٢٢ فبراير ١٩٦٦، صـ١١٠

١٣- أنطونيو آرتو «مسرح القسوة (الاعلان الأول) » **فى المسرح ونظيره**، صـ٨٩

١٤- هنرى هيوز «فايس وبروك» فى **ساندرداى ريفير**، ١٥ يناير ١٩٦٦، صـ٤٥

١٥- إرفنج جوفمان **المصحات** ، صـ٣٠٨-٣١٠

١٦- جوفمان مقابلات صـ١٣٢

١٧- جاك كرول «بدون ملجأ» فى **نيوزويك**، ٢٠ مايو ١٩٦٨، صـ١١٤

١٨- قارن ميل جوسو «من السجن» فى **نيويورك تايمز**، ٢٧مارس ١٩٧٤، صـ٤٥

١٩- أ. ألفاريز «بيتر فايس» فى **نيويورك تايمز**، ٢٦ديسمبر ١٩٦٥، الجزء الثانى، صـ٣

٢٠- مارجريت كرويدن **العشاق والشعراء: المسرح التجريبى المعاصر**، صـ٢٤٠

٢١- ستيفن هوبكنز «الكاتب المسرحى باعتباره من رجال السياسة: عالم الثورة عند بيتر فايس فى **نشرة المسرح** مارس ١٩٦٦، صـ٦-٧

٢٢- طبعت هذه المحادثة بين هيرالد وصاد فى الحلقة ٣٢ فى طبعة شركة النشر المسرحية، شيكاجو، ١٩٦٥، صـ١٠٩-١١٠

٢٣- جوفمان **المصحات** صـ١٠٩-١١٠

٢٤- جين جينيه **الشرفة**، صـ٧٥

٢٥- آرتو «المقدمة» فى **المسرح ونظيرة**، صـ١٣

٢٦- تاوبمان «المسرح : **اغتيال مارات**» صـ٣٥

٢٧- آرتو **المسرح ونظيره**، صـ٨٥، صـ٣٧، صـ٤٤

٢٨- آرتو «لا مزيد من الروائع» فى **المسرح ونظيره**، صـ٣١٥-٣٢٠

٣٠- جوهان هوزينجا **دراسة عنصر اللعب فى الثقافة**، صـ٢-٤

٣١- يوجين فينك «واحة السعادة: دراسة اللعب» فى **الألعاب واللعب والأدب**، جاك إرمان، صـ١٩-٣٠

٣٢- بيتر فايس مقتطف فى «فايس الكاتب المسرحى»، مجلة **نيويورك تايمز** ٢ أكتوبر ١٩٦٦، صـ١٣٢

٣٣- جيرزى جروتوفسكى **نحو المسرح** صـ١٧-١٨

٣٤- مقتطف فى مارتن إسلن «فريدريش دورينمات» فى مقالات **حول المسرح الحديث** صـ١٢١

٣٥- المرجع السابق، صـ١٢٠

٣٦- فردريش دورينمات «مشكلات المسرح»، ترجمة جيرهارد نيلهاوس، **فى مجلة الدراما**، رقم ٣، صـ١٩-٢١

٣٧- فردريش دورينمات **علماء الطبيعة**، ترجمة جيمس كيركاب، نيويورك: مطبعة جروف، ١٩٦٤

٣٨- مقتطف لتوم ستوبارد فى ميل جوسو. الأسس الفكرية عند ستوبارد، **نيويورك تايمز**، ٢٩ يوليو ١٩٧٩، القسم الثان، صـ٢٢

٣٩- بامبر جاسكوان «الأسطورة وفن الرواية» فى **سبكتاتور**، ١٨ يناير ١٩٦٣

٤٠- تيمو تيوزانين دورينمات : **دراسة المسرحيات والنثر والنظرية**، صـ٢٧٧

٤١- هنرى هيوز «المسرح فى إنجليز» فى ساندرداى ريڤيو، ٢٥ يوليو ١٩٧٠، ص٢٠

٤٢- ت. إ. كاليم. الثنائى» فى **تايم**، ٣٠ نوفمبر ١٩٧٠، ص٤٨

٤٣- استخدم مصطلح الطبيعية الجديدة لوصف مسرحية ستورى الغرفة المتغيرة ومسرحية المقاول فى ستانلى كاوفمان «ملحوظات حول المذهب الطبيعى: الحقيقة أغرب من الخيال» فى **الأداء**، رقم ١ ، ص٣٣-٣٩

٤٤- أنطون تشيكوف فى دافيد ماجرشاك **تشيكوف الكاتب المسرحى**، ص٨٤

٤٥- جون رسل تايلور **الموجة الثانية: الدراما البريطانية فى السبعينيات**،ص١٥١

٤٦- دافيد ستورى **البيت**، نيويورك: دار راندوم، ١٩٧١

٤٧- الاستخدام الدرامى للإطار المبهم الذى يتضح بالتدريج أنه مصحة لايقتصر على تلك المسرحية فحسب، يظهر ذلك أيضًا فى مسرحية إبسن التجريبية عندما يصحو الموتى.

٤٨- ڤارن جوفمان «التفاعل : حركات الوجه» فى **السلوك فى الأماكن العامة**: دراسة التجمعات، ص١٠٩

٤٩- الاستخدام التقليدى للمهرج الذى يلقى النبؤة موجود فى الدراما فى القرن العشرين: دينيس ريردون «قفص السعادة»، معالجة ديل فاسرمان لمسرحية كين كيس «شخص يطير فوق عش العصفور»

٥٠- مقتطف فى توم بريدو «الكاتب المسرحى فى الزمان المزق : دافيد ستورى» فى **لايف**، ١٢ فبراير ١٩١٨، ص١٠

٥١- جوفمان **المصحات** ص٦٨-٦٩

٥٢- برنارد بيكرمان **ديناميات الدراما** ، ص١٦-١٧

٥٣- سوزان سونتاج المرض باعتباره مجاز، صـ٣٥-٣٦

٥٤- جينيه **الشرفة** ، صـ٩٦

٥٥- ر.د.لانج **العقد**، صـ٣٩

الفصل الرابع

١- ألكسندر سولزينشتين **يوم فى حياة إيفان دينيسوفيتش**، صـ١٦٠

٢- تتعلق السفينة الشراعية بتجربة حقيقية قارن جوليان بيك «اقتحام المتاريس» مقدمة لمسرحية **السفينة الشراعية**، كينيث هـ.براون، نيويورك: هيل ووانج.

٣- صور سينمائيًا كل من العرض الذى قامت به فرقة شكسبير الملكية لمسرحية مارات/صاد والعرض الذى قام به المسرح الحى لمسرحية السفينة الشراعية، قارن **المسرح الحى: تاريخ دون أوهام**، ترجمة روبيرت مايستر، نيويورك: أفون،١٩٧٢، صـ٢٣٠

٤- كينيث هـ. براون**السفينة الشراعية: فكرة للمسرح والسينما**، نيويورك: هيل ووانج، ١٩٦٥، صـ٤٨

٥- أنطونين آرتو مسرح القسوة (الإعلان الأول)، فى **المسرح ونظيرة**، صـ٩٩

٦- إرفنج جوفمان **التفاعل الاستراتيجى**، صـ١٣ ،صـ١٤٤ ،صـ٣٩

٧- بينر **المسرح الحى**، صـ٦٤

٨- **المرجع السابق** . صـ١٣٩-١٤١

٩- إرفنج جوفمان **المصحات** ، صـ٢٢-٢٣

١٠- قارن سولزنشتين يوم **فى حياة إيفان دينيسوفيتش**، صـ٩٣ وقارن يوجين هايلر **المرض العقلى والعمل الاجتماعى**، صـ١٠٧-١٠٩

١١- آرتو «المسرح والقسوة» فى **المسرح ونظيره** ، صـ٨٥

١٢- تايلور «**مابعد الغضب**، صـ١٠٧

١٣- مارتن إسلن **مسرح اللامعقول**، صـ٣٧٧

١٤- قارن آلان سيمبسون **بيكيت وبيهان والمسرح فى دبلن**، صـ١١٢-١١٧

١٥- تايلور **مابعد الغضب**، صـ١٠٤-١٠٥

١٦- سيمبسون **بيكيت وبيهان**، صـ١١٥، صـ٤٤-٤٥

١٧- أوكونور برندان **بيهان**، صـ١٦٦-١٦٩، صـ١٨٢-١٨٨

١٨- مقتطف فى «العمل مع جوان: ورشة مسرحية وحوار مع توم ميلن وكلايف جودين فى **عمل المسرح**، تشارلز ماروفيتز وسيمون تراسلر، صـ١١٦-١١٧

١٩- سيمبسون **بيكيت وبيهان** ، صـ١٠٣

٢٠- ميريام ألن ديفورد **حوائط من الحجارة**، صـ١٤٤-١٤٥

٢١- برندان بيهان «الغريب» في**المسرحيات الكاملة**، نيويورك: مطبعة جروف،١٩٧٨ ،صـ٣٩

٢٢- أوكونور **برندان بيهان**، صـ١٨٢

٢٣- جوفمان **المصحات**، صـ٥٤-٥٥

٢٤- تايلور **مابعد الغضب**، صـ١٠٧

٢٥- مقتطف فى دومينيك بيهان **أخى برندان**، صـ٨٨

٢٦- جابرييل فالون، مقتطف فى مارى لودج «المسرحية الأولى»، فى شون ماكان: **عالم برندان بيهان**، صـ٨٦

٢٧- ريتشارد ن .كو «**رؤية جين جينيه**، صـ٢٢٥

٢٨- كيث بوتسفورد «لص وداعر ومروج مخدرات... لكنه يكتب مثل الملاك» في مجلة **نيويورك تايمز**، ٢٧ فبراير ١٩٧٢، صـ٦١

٢٩- قارن ديفورد **حوائط من الحجارة** ، صـ١٤٩

٣٠- جين جينيه **في انتظار الموت** ،ترجمة بيرنارد فريشتمان، مقدمة لجان بول سارتر، نيويورك: مطبعة جروف ، ١٩٦٢، صـ١٠٣

٣١- لوسيان جولدمان «مسرح جين جينيه: دراسة إجتماعية» في **جينيه ويونسكو**، كيلي موريس، صـ٩٦ . ٩٤

٣٢- آرتو «مسرح القسو (الاعلان الأول)» **في المسرح ونظيره**، صـ٨٩

٣٣- آرتو «المسرح والثقافة» في **المسرح ونظيره** صـ٨-٩

٣٤- جينيه **الشرفة** ، صـ٤٩

٣٥- آرتو المسرح ونظيره، صـ٣٧، صـ٣٢

٣٦- جينيه «حول المسرح» في **جينيه ويونسكو** ، صـ٢١

٣٧- آرتو **مسرح القسوة** ، صـ٨٩

٣٨- آرتو «المسرح والطاعون» في المسرح ونظيره، صـ٣٠

٣٩- بوتسفورد «**ولكنه يكتب مثل الملاك**» صـ٧٠

٤٠- جينيه «خطابات إلى روجر بلين» في **تأملات حول المسرح**، ترجمة ريتشارد سيفر، صـ٤٠-٤١

٤١- بوتسفورد «**ولكنه يكتب مثل الملاك**» صـ٦١

٤٢- جينيه «الكلمة الغريبة» فى **تأملات حول المسرح**، صـ٦٥-٦٦

٤٣- برونو بيتلهايم «الشيزوفرانيا كرد فعل على المواقف المتطرفة» فى **البقاء حيا ومقالات أخرى**، صـ١١٥

٤٤- جوليان بيك فى **السفينة الشراعية**، صـ٣٤

الفصل الخامس

١- جوزيف هيلر **الصيد** ٢٢، صـ٤٧

٢- جوناس ميكاس فى تعليق حول تصوير السفينة الشراعية سينمائيًا عام ١٩٦٤

٣- جوديث مالينا «إخراج السفينة الشراعية» فى كينيث هـ. براون **السفينة الشاعية،**

٤- خدم ويسكر فى سلاح الجو الملكى بين عامى ١٩٥٠-١٩٥٢

٥- **مقابلة مع هذا الكاتب** ، لندن ، ٢٥ أغسطس ١٩٧٨

٦- آرنولد ويسكر «بطاطس تشيبس مع كل شىء» فى **مسرحيات آرنولد ويسكر** نيويورك: هاربر، ١٩٧٦، الجزء الأول صـ٣٠٧

٧- ويسكر «مقدمة وملحوظات للمخرج» فى «المطبخ» فى **مسرحيات آرنولد ويسكر** الجزء الأول، صـ٣

٨- ويسكر **المطبخ** ، صـ٢٠

٩- ويسكر المقدمة فى **رجال الصحافة**، صـ١١-١٢

١٠- **مقابلة مع هذا** الكاتب ، ٢٥ أغسطس ١٩٧٨

١١- مقتطف لويسكر فى هارولد ريبالو **آرنولد ويسكر** ، سلسلة تواين حول الكتاب الإنجليز، صـ٧١

١٢- مقتطف فى جون راسل تايلور **مابعد الغضب**، صـ١٤٦

١٣- ويسكر «من ملحوظات الكاتب» فى **حولية المسرح**، رقم ٢، صـ١٣

١٤- **مقابلة مع هذا الكاتب**، لندن، ٢٥ أغسطس ١٩٧٨

١٥- قارن إرفنج جوفمان «تحرير الدور» فى **المصحات**، صـ٩٣-٩٩

١٦- **مقابلة مع هذا الكاتب**، لندن، ٢٥ أغسطس ١٩٧٨

١٧- جوديث مالينا **السفينة الشراعية**، صـ٨٣

١٨- **مقابلة مع هذا الكاتب**، لندن، ٢٥ أغسطس ١٩٧٨

١٩- كاى ت . إريكسون فى إرفنج جوفمان **«العلاقات بين الناس: دراسات فى النظام العام**، نيويورك: هاربر، ١٩٧٢، صـ٣٤١

٢٠- **مقابلة مع هذا** الكاتب، لندن، ٢٥ أغسطس ١٩٧٨

٢١- قارن جوفمان **العلاقات بين الناس**، صـ١٦٠-١٦١

٢٢- جوفمان **المصحات** صـ٥٦-٥٨

٢٣- **مقابلة مع هذا الكاتب** ، ٢٥أغسطس ١٩٧٨

٢٤- **المرجع السابق**

٢٥- **المرجع السابق**

٢٦- على النقيض من الموقف الثورى التام للمسرح الحى تقوم الفرق المسرحية الأخرى بالتركيز سياسيًا على حرب فيتنام ومن هذه الفرق فرقة مسرح الخبز والعرائس **المؤسسة** أوائل الستينيات على يد بيتر شومان

٢٧- روى بونجارتز «المسرح الحر» فى مجلة **نيويورك تايمز**، ١٥ أغسطس ١٩٧١، صـ١٨

٢٨- **مقابلة مع هذا الكاتب**، لندن، ٢٥ أغسطس ١٩٧٨

٢٩- جاك كرول «سلاطة يونانية» في **نيوزويك**، ٣٠ إبريل ١٩٧٣، صـ٨٧

٣٠- ميل جوسو «رابى مرغم على مواصلة المحاولة» في **نيويورك تايمز** ١٢مايو ١٩٧٦، صـ٣٤

٣١- دافيد رابى «التدريب الأساسى لبافلو هاميل»، نيويورك: مطبعة فايكنج، ١٩٧٣، صـ١٥

٣٢- برتولد بريخت **الشجاعة الأم وأولادها**، ترجمة إريك بنتلى، صـ٦٧

٣٣- جون لار «على المسرح» في **صوت القرية**، ٢٧ مايو ١٩٧١، صـ٥٧

٣٤- قارن ستانلى كاوفمان حول «الطبيعية الجديدة» في مسرحيات ستورى في **الأداء**، رقم ١، صـ٣٣-٣٩

٣٥- لار . على المسرح، صـ٥٧

٣٦- مقتطف في روبيرت والز «الأضواء: مع رابى» في **نيويورك سانداى نيوز** ٢٥ إبريل ١٩٧٦، قسم وقت الفراغ، صـ٤

٣٧- مايكل هير **الرسائل**، صـ٢٦٠

٣٨- والز الأضواء: **مع رابى**، صـ٤

٣٩- جوسو رابى مرغم على مواصلة المحاولة، صـ٣٤

٤٠- مقتطف في روبيرت بيركفست «نيكولز ورابى» في **نيويورك تايمز** ٢٥ إبريل ١٩٧٦، القسم الثانى، صـ١٢

٤١- دافيد رابى الراية، نيويورك: كنوبف، ١٩٧٧، صـ٧٢، صـ٥٨-٥٩

٤٢- مقتطف في كريس تشاز «يسمعه الجمهور» في **نيويورك تايمز** ١٣ يونيو ١٩٧٦، القسم الثانى، صـ٥

٤٣- قارن والتركير «حول جور» فى **نيويورك تايمز**، ٢٢ فبراير ١٩٧٦، القسم الثان، صـ١، صـ٧

٤٤- مقتطف فى جوسو «**رابى مرغم على مواصلة المحاولة**» صـ٣٤

٤٥- مقتطف فى بيركفست «**نيكولز ورابى**» صـ١٢

٤٦- أنطونين آرتو **المسرح ونظيره**، صـ٨٥

٤٧- إدوارد آلبى **قصة حديقة الحيونات**، صـ٣٦

٤٨- إيفان جولد «فيتنام» فى **إستعراض الكتب بنيويورك تايمز**، ٢٦ يونيو ١٩٧٧، صـ١٥

٤٩- لار «**على المسرح**» صـ ٥٧

الفصل السادس

١- والتركير مارات/صاد فى **نيويورك هيرالد تريبيون**، ١٦ يناير ١٩٦٦، صـ١٩

٢- مقتطف فى تيير هوفمان «المقدمة» فى «**المسرحيات الأمريكية الشهيرة فى السبعينيات**، صـ١٨

٣- يوجين أونيل **عودة رجل الثلوج**، صـ٢٥

٤- مقتطف لروثكو فى روبيرت هيوز **صدمة الجديد**، صـ٣٧٧

٥- إرفنج جوفمان «التجربة السلبية» فى «**تحليل الإطار: مقال حول تنظيم الخبرات**، صـ٣٨٨-٤١٢

٦- جون أوسبورن **المطرب**، صـ٨٩

٧- ميل جوسو «ملحوظات الناقد» فى **نيويورك تايمز**، ١٩ نوفمبر ١٩٨١، صـ٢٤

٨- بيتر بروك الفضاء الخاوى صـ١٢٥، صـ١٢٧

٩- تعود المصطلحات المستخدمة إلى بيرنارد بيكرمان، **ديناميات الدراما**

١٠- صامويل بيكيت **نهاية اللعبة**، نيويورك : مطبعة جروف، ١٩٥٨، صـ٣٠

١١- بيكيت فى **انتظار جودو** ، صـ٢٨.

الخاتمة

١- ميشيل فوكوالقوة/المعرفة: **مقابلات وكتابات**، ١٩٧٢-١٩٧٧، كولين حوردون صـ٨١-٩٢

٢- جين دوفينو **علم إجتماع الفن**، ترجمة تيموثى ويلسون، صـ١٣٢-١٣٥

٣- قارن روبيرت براشتين «أخبار المسرح» فى **مراقبة الثقافة**: ١٩٦٩-١٩٧٤، صـ١٧٣-١٨٩

٤- ر.د.لانج «**سياسات الخبرة**» صـ٢٤

٥- جيرزى كوزينسكى «بعد ذلك» فى **الطائر المصور**، صـ٢٥٤، صـ٢٥٦

٦- كوزينسكى **الخطوات** ، صـ٦٤

٧- كوزينسكى **الطائر المصور**، صـ٢٣١

٨- صامويل بيكيت **الضائعون**، صـ٧، صـ١٠

المحتويات

رقم الإيداع ١٣٧١٣/ ٢٠٠٠
I.S.B.N.
977-305-245-1

مطابع المجلس الأعلى للآثار